ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ

(ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ)

ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ

ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧ

ತ್ರ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ.ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ

ಸಹ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು

ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ – ೫೮೩ ೨೭೬.

೨೦೧೧

410

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ

(ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ)

ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ

ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕ

ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ.ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ

ಸಹ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು

ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ – ೫೮೩ ೨೭೬.

೨೦೧೧

ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಡಾ.ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ನಾನು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

(Shashidhara Narendra)

ದಿನಾಂಕ : 8-4-2011
ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

(ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ)
ಸಂಶೋಧಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಶ್ರೀ ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ ಇವರು 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ– ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಇವರು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ : 8.4.2011
ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

(ಡಾ. ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ)
ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಸಹ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ,
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ – ೫೮೩೨೭೬.

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ – ಒಂದು

ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ವಿಧಾನ

ಅಧ್ಯಾಯ – ಒಂದು

ಉದ್ದೇಶ , ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ವಿಧಾನ

''ಆಂಗಿಕಂ ಭುವನಂ ಯಸ್ಯ ವಾಚಿಕಂ ಸರ್ವ ವಾಙ್ಮಯಮ್ |
ಆಹಾರ್ಯಂ ಚಂದ್ರತಾರಾದಿ ತಂ ನಮಃ ಸಾತ್ತ್ವಿಕಂ ಶಿವಮ್|| ''

ಯಾವ ಶಿವನಿಗೆ ಈ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದ ಚಲನೆಗಳೇ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವೋ, ಸರ್ವ ವಾಙ್ಮಯವೋ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೋ, ಚಂದ್ರ ತಾರಾದಿಗಳೇ ಭೂಷಣಗಳೋ ಅಂಥ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ ಸಂಪನ್ನನಾದ ಶಿವನಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ.

ಪೀಠಿಕೆ : ನಾಟಕ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ. ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರವ್ಯವೂ ಕೂಡ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಸಮಸ್ತ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸರ್ವ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಈ ಕಲೆ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ವಿವರಣೆಗಳು ಬಾರದೇ , ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳ ವರ್ಣನೆಯ ಚಿಕ್ಕ ಪದಗಳು, ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಆಕರ್ಷಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು , ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಕಥೆಗಳು, ಮನಸೆಳೆಯುವ ವೇಷ–ಭೂಷಣಗಳು, ಸೂಕ್ತ ಅಭಿನಯ, ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ , ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ' ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ ' ಎಂಬುದೇ ನಾಟಕ. ಇಂಥ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ರುಚಿಸಬಹುದಾದ ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತು, ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ, ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಇದು.

ಉದ್ದೇಶ : ನಾಟಕವು ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೇ ಸರ್ವಸ್ವ. ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೂ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯ ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದ್ದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮೇಳೈಸಿ, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ರಂಜಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ವೇಷಭೂಷಣ, ಕಥೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಧಿಯಿಂದ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವವರು ನಟರು. ಎಷ್ಟೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಟನಾದರೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾತಿಗೆ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಹಾವ–ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿರುವ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ ' ಎಂಬ ನಾಟಕ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಡುಭಾಷೆಯೇ ಸತ್ವಶಾಲಿ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವುದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗಿವೆ. ಸೂರಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ ' ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ. ಸಂಪೂರ್ಣ

ಆಡುಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಇದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮುಂದೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳಾದಿಯಾಗಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಡಿದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ, ವಾಸ್ತವ ಹಾಗೂ ಸಹಜ ಆಡುಮಾತಿನ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಂಬಾರರು, ಚಂಪಾ, ಕಾರ್ನಾಡ್, ಬೇಂದ್ರೆ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸ–ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ,ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ.

ವ್ಯಾಪ್ತಿ : ಸುಮಾರು ನೂರ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹರಿವಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಜಾನಪದ, ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರ, ವೃತ್ತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ , ಏಕಾಂಕ, ಬೀದಿ ನಾಟಕ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯದ್ದೇ ಆದ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಎಂಟು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಹೊಂದಿದೆ.

ವಿಧಾನ : 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ , ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ಕೆಲಸವೂ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಕಲೆ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರದ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರದ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ , ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಗಳು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಎರಡನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲೇಖನಗಳು, ಕೃತಿಗಳು, ವಿಮರ್ಶೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಇತಿಹಾಸ, ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ, ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ, ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು, ಈ ರೀತಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ತಂತ್ರ, ಇತಿಹಾಸ, ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅರವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ;ವಿವಿಧ ಲೇಖನ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಸಹ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ .

ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ ಇವುಗಳ ಸಂರಚನೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆ , ಇದರ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಭಿನ್ನತೆಗಳು, ಅವುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ , ಈ ಎಲ್ಲವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ನಾಟಕದ ರಚನೆ, ನಟನೆ, ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ, ವೃತ್ತಗಳು, ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳು – ಈ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ನೃತ್ಯ ರತ್ನಾವಳಿ, ಮಮ್ಮಟನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ, ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶಿ, ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ, ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ, ಧನಂಜಯ ರಚಿತ ದಶರೂಪಕ, ಸಿಂಹ

ಭೂಪಾಲನ 'ಲಾಸ್ಯ ರಂಜನ' ಮುಂತಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆವಿದ್ಧ, ಸುಕುಮಾರ, ಧರ್ಮಿ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ, ಮುಂದೆ ವಾಚಿಕದ ಸ್ವರೂಪ, ನಾಮ, ಆಖ್ಯಾತ, ಉಪಸರ್ಗ, ನಿಪಾತ, ತದ್ಧಿತ, ವಿಭಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯ, ಸಂಧಿ, ಸಮಾಸ, ಇವುಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವಿವರಣೆ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಧಿ–ನಿಷೇಧಗಳು, ಆಕಾಶ ಭಾಷಿತ, ಸ್ವಗತ, ಜನಾಂತಿಕ, ವಿಷ್ಕಂಭಕ, ಮಿಶ್ರ–ವಿಷ್ಕಂಭಕ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ವಿವರಣೆಗಳು; ಯಾವ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಯಾವ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಕುರಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ – ಶ್ರೀಹರ್ಷನ 'ರತ್ನಾವಳಿ' ನಾಟಕದ ಅನುವಾದವಾದ ಮಾಡಿದ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ' 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಈ ಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವೃತ್ತಿ–ಹವ್ಯಾಸಿ, ಅನುವಾದ ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮದಿಂದ, ಆಯಾ ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬದಲಾವಣೆ, ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ, ಆಡುಮಾತು, ಹಳಗನ್ನಡ ಬಳಕೆ, ಆಯಾ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಭಾಷೆ, ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕರ್ಕಿಯ ಸೂರಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ ' ಹಾಗೇ' ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕದ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವಾಗ ಭಾಷೆಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆಡುಭಾಷೆಯೇ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ. ಹೀಗೆ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿರುವುದನ್ನು, ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ನಾಟಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೈಸೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಮಂಗಳೂರು, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಇಂಥ ಪ್ರದೇಶಗಳದ್ದೇ ಆದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಡುಮಾತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಅವು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನೆಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ಐದರಲ್ಲಿ – ನಾಟಕಕಾರ ಒಂದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಆಯಾ ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದಲೇ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಕೂಡ ಮಹತ್ವ, ಔಚಿತ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ ಒಂದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದನ್ನು ಅನೇಕ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಪೂರಕವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ , ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ, ರಂಜನೀಯವಾಗಿ ಹೇಳಲು, ಭಾಗವತ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ಗೊಂಬೆಗಳು, ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ, ಗಿಡ, ಗುಡ್ಡ ರೇಡಿಯೋ, ಟಿ.ವಿ. ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳು ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ, ಭಾಷೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಉದಾಹರಣೆಗೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಶರೀರವಾಣಿ, ಜನಾಂತಿಕ, ಸ್ವಗತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತಾದ ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳು, ಅವುಗಳ ರೂಪ, ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಆ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪಾತ್ರವು ಹೊಂದಿರುವ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

[illegible]

ಅಧ್ಯಾಯ ಆರರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಅನೇಕ ರೀತಿಯ ವಸ್ತು ತಂತ್ರ– ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. ರೂಪಾಂತರ, ಅನುವಾದ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ, ಸಿನಿಮಾ–ಟಿವಿ ನಾಟಕಗಳು, ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ, ಆಶು ನಾಟಕಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ರೂಪ, ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ, ಜಾನಪದ ನಾಟಕ, ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಆ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಪಾತ್ರ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿವೆ , ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ನಟಿ, ವಿದೂಷಕ, ಕಂಚುಕಿ, ರಾಜ–ರಾಣಿ, ಮಹರ್ಷಿ, ಸೇನಾಪತಿ, ಮಂತ್ರಿ, ಸೇವಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಗಿವೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ , ಜನಪದರು ಕಂಡುಕೊಂಡ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ತಾಳಮದ್ದಲೆ, ದಾಸರಾಟ, ಶರಣರಾಟ, ನಿಜಗುಣರಾಟ, ಸಂಗ್ಯಾ–ಬಾಳ್ಯಾ, ಇವೆಲ್ಲದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇಂಥ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕಗಳು ಹೇಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ಅವರ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಹವ್ಯಕ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸೂರಿ ತನ್ನ ಮನೆಯ, ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ಬರೆದು ಯಶಸ್ವಿಯಾದ. ಹಾಗೆ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ತಾವು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ತಮಗೆ ಅಯಾಚಿತವಾಗಿ ಒಲಿದು ಬಂದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ, ದೇಸೀ ಭಾಷೆ, ಹೀಗೆ ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸ, ಶ್ರೀರಂಗ , ಕೈಲಾಸಂ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕಂಬಾರರು, ಚಂಪಾ ಅವರು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಮಾರೋಪ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ ' ಹಾಗೂ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಉಷಾಹರಣ, ಶಾಕುಂತಲ ಇತ್ಯಾದಿ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇತ್ತೀಚಿನ ವರೆಗೆ ಬಂದಂತಹ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವಾಗಿರಲೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮೊದಲು , ಅನಂತರ ಅಭಿನಯವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಭಿನಯ ಮೊದಲು ಭಾಷೆ ಅನಂತರ ಎನ್ನಲಾಗದು. ನಾಟಕ ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಲು ಭಾಷೆ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾಷೆಯೊಂದೇ ಮಾಡುವದಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ಅಂತಹ ಭಾವಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಆವರಣವನ್ನು ಹಾಗೇ ಮಿಂಚಿನಂತಹ ಸೆಳಕನ್ನೂ ಕೊಡಬಲ್ಲದು. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗದು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಶೋಧನೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತ ಅನೇಕ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

...

ಅಧ್ಯಾಯ – ಎರಡು

ನಾಟಕ ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ ಎರಡು

ನಾಟಕ ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ನಾಟಕವೆಂಬುದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಹಾಗೇ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತವಾದುದೆನಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ದೀರ್ಘ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಅದರ ಚರಿತ್ರೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅದರ ಪರಂಪರೆ, ಇತಿಹಾಸ ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನಗಳು, ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಲೇಖನಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಹೊರಬಂದಿದೆ.

ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಂದಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕಾರಂತರು, ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ , ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೇಮನೆ, ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಾಮನಾಥ , ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ , ಡಾ.ಗಿರಡ್ಡಿ, ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ, ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳು ನಾಟಕ ಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ , ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ , ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕೃತಿಗಳು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿವೆ.

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ , ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭಾಷೆ , ಅದರ ಸ್ವರೂಪ, ಲಕ್ಷಣಗಳು – ಬೆಳವಣಿಗೆ, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಕುರಿತಾದ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳ, ಲೇಖನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ .

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಃ – (ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಸಮೇತ) – ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಃ

ಶ್ರೀರಂಗರು ಡಾ.ಘೋಷ, ಬಡೋದೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ ಈ ಮೂರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೩೬ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಬಂಧಗಳಿವೆ. ಭರತ ಮುನಿ ವಿರಚಿತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಾಯ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಪಂಚಮ ವೇದಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಹೇಗೆ ರಚಿಸಿದರು ಎಂಬ ಆತ್ರೇಯ ಮೊದಲಾದವರ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇಂದ್ರಾದಿದೇವತೆಗಳು , ಜನರಿಗೆ ರಂಜಕವಾದ ಒಂದು ಸಾಧನವನ್ನು ಕೊಡು ಎಂದು ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಕೇಳಲಾಗಿ , ಬ್ರಹ್ಮನು ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಪಾಠ್ಯವನ್ನು, ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಗೀತೆಯನ್ನು , ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನು , ಅಥರ್ವಣ ವೇದದಿಂದ ರಸವನ್ನು ಆಯ್ದು , ಐದನೆಯ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ರಚಿಸಿ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾಗಿ ಭರತಮುನಿಗೆ ಅದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ವಹಿಸಿದರು. ಭರತನು ತನ್ನ ನೂರು ಜನ ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ , ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ತ್ವತೀ, ಆರಭಟೀ ಎಂಬ ಮೂರು ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅಪ್ಸರೆಯರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ನಾಟಕ ಮಾಡಿದ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದಾನವರು ಪರಾಭವ ಹೊಂದಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ಅವರು ಗಲಾಟೆ ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಆಗ ಬ್ರಹ್ಮನು ದಾನವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಸೋಲನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಜನರಿಗೆ ಹಿತವನ್ನು ಹೇಳುವದು, ರಂಜನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವದು, ಆ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸಮಾಧಾನಿಸಿದ. ಇದೆಲ್ಲ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಭರತಮುನಿಗೆ ರಂಗ ಪೂಜೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಹೇಳಿದನು.

ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಪೂಜೆಯ ಲಕ್ಷಣ, ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ನಟರಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅನುಕೂಲರವಾದ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪಗಳು ಯಾವವು ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿಕೃಷ್ಟ ಚತುರಸ್ರ, ತ್ರೈಸ್ರ, ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರದ– ಜ್ಯೇಷ್ಟ, ಮಧ್ಯಮ, ಕನಿಷ್ಠ– ಮೂರು ಮಾದರಿಯ ರಂಗ ಮಂಟಪಗಳ ಸವಿಸ್ತಾರ ಉಲ್ಲೇಖ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಪೂಜೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯಗೃಹ, ರಂಗಪೀಠ ನಟ–ನಟಿಯರು, ವಾದ್ಯಗಾರರು , ನರ್ತಕಿಯರು ಎಲ್ಲರೂ ಸೇರಿ ಅಷ್ಟ ದಿಕ್ಪಾಲರಿಗೆ , ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಗಂಧಮಾಲ್ಯಾದಿ ಬಿಲ್ವಗಳಿಂದ , ದೀಪ ಧೂಪಾರತಿಗಳಿಂದ ಪೂಜಿಸುವುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ರಂಗ ಪೂಜೆಯ ನಂತರ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ದಶರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಮವಕಾರದ 'ಅಮೃತಮಂಥನ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಶಿವನನ್ನು ಒಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಶಿವನಿಂದ ತಂಡವು ಅಂಗಾಹಾರ ಮೊದಲಾದ ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯ , ಅಭಿನಯ, ನೃತ್ಯದ ಮಹತ್ವ , ವಾದ್ಯಮೇಳದ ಅವಶ್ಯಕತೆ , ಸ್ತ್ರೀ–ಪುರುಷರ ನೃತ್ಯ ವಿಧಾನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ತೆರೆಯನ್ನು ಸರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಚಾರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ದೇವತೆಗಳ ಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿ ನಾಂದಿ ಶ್ಲೋಕ, ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭ , ಉತ್ಥಾಯ, ಪರಿವರ್ತನೆ, ರಂಗದ್ವಾರ, ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪ್ರವೇಶ, ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು, ದೇವತಾ ಸ್ತೋತ್ರ . ಪೂರ್ವರಂಗ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ. ನಾಟಕದ ಕತೆ – ನಾಟಕಕಾರ – ಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಹೇಳುವದು. ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರಸ , ಭಾವ , ಅಭಿನಯ , ಧರ್ಮಿ, ವೃತ್ತಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ , ಸಿದ್ಧಿ, ಸ್ವರ , ಆತೋದ್ಯ , ಗಾನ ಮತ್ತು ರಂಗು ಇವುಗಳ ವಿವರಣೆಗಳು. ನಂತರ ಕಾರಿಕಾ ಕೊನೆಗೆ ನಿರುಕ್ತದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ರಸಗಳು ಎಂಟು – ಶೃಂಗಾರ , ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ , ಭಯಾನಕ , ಬೀಭತ್ಸ ಅದ್ಭುತ. ಭಾವಗಳು – ಸ್ಥಾಯಿ, ಸಂಚಾರಿ, ಸಾತ್ವಿಕ , ರಸಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ . ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳು. ಧರ್ಮಿ – ಲೋಕಧರ್ಮಿ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ, ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ , ಕೈಶಿಕೀ, ಆರಭಟಿ ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳು – ಸಿದ್ಧಿ ಸ್ವರ, ಆತೋದ್ಯ – ತತ್ , ಘನ, ಅವನದ್ಧ ಸುಷಿರ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ, ವಿಭಾವ , ಅನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮಾತು – ಚಲನವಲನ – ಸತ್ವ ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಭಾವ್ ಧಾತು ಮುಂದೆ ವಿಭಾವ ,ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ – ಹೀಗೆ ನಾನಾ ಭಾವಗಳ ಅಭಿನಯ – ಹಾಗೆಯೇ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವದ ವಿವರಣೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ಭಾವಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿದವನು ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ – ''ಪ್ರಯೋಗಂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾನ್ ಅಭಿನಯತಿ – ಇತಿ ಅಭಿನಯ '' – ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಯ್ದು ಮುಟ್ಟಿಸುವುದೇ ಅಭಿನಯ – ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂಬುದಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಮೂರು ವಿಧದ್ದು – ಶರೀರ, ಮುಖ,

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಚೇಷ್ಟಾಕೃತ. ಇವುಗಳ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಮುಂದೆ ಹದಿಮೂರು ತರಹದ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಇದರ ನಂತರ 'ಉರಸ್' ಎಂದರೆ ಎದೆಯ ಅಭಿನಯವಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪಾದ – ಅಂದರೆ ಚಾರಿ. ಈ ಚಾರಿಯಿಂದ ನೃತ್ಯದ ಅಭಿನಯದ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಭಾವ–ಭಂಗಿಗಳು – ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ , ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದೆ. ಮುಂದೆ ಮಂಡಲಗಳ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಅತಿಕ್ರಾಂತ, ವಿಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿನ ೧೦ ಮಂಡಲಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನೆಲದ ಮೇಲಿನ ಚಲನವಲನಕ್ಕಾಗಿ ೨೦ ಮಂಡಲಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉತ್ತಮ , ಮಧ್ಯಮ, ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೇಗೆ ನರ್ತಿಸಬೇಕು , ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು 'ಗತಿಪ್ರಚಾರ ' ದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಕಾಶ ,ಬೆಟ್ಟ, ಗಿಡದ ಮೇಲಿನ ಅಭಿನಯ ನೃತ್ಯದ ವಿವರಗಳು , ಪ್ರಾಣಿಗಳಂತೆ ನಟಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ.

ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ನಂತರ ನಮ್ಮ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಡುವೆ ಧರ್ಮಿ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿ ವಿವರಣೆ ಬಂದಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಕ್ಷಾ ವಿಭಾಗ, ನೇಪಥ್ಯಗೃಹ, ಪಾತ್ರಗಳು ಏನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಿಳಿಯುವದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ನಿಷ್ಕ್ರಮಣಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಮುಂದೆ ಆವಂತೀ, ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ, ಪಾಂಚಾಲೀ, ಔಢ್ರಮಾಗಧೀ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು – ಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳುಳ್ಳ ವೃತ್ತಿಗಳು – ಆವಿದ್ಧ, ಸುಕುಮಾರ ಎಂಬ ಎರಡು ತರಹದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಮುಂದೆ ಲೋಕಧರ್ಮಿ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ, ಸಹಜ ಭಾವನೆ, ಅಭಿನಯ, ವಾಕ್ಯಗಳು, ಘಟನೆಗಳು, ಆವೇಶದ ಭಾಷಣ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳಿವೆ. ವಾಚ್ (ಶಬ್ದ) ವು ನಾಟಕದ ಶರೀರವಿದ್ದಂತೆ. ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಮ , ಆಖ್ಯಾತ, ನಿಪಾತ, ಉಪಸರ್ಗ , ಸಂಧಿ, ಸಮಾಸ, ವಿಭಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಠ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ ಎರಡು ಶೈಲಿ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವರ, ವ್ಯಂಜನಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಛಂದೋಬದ್ಧ ಪದಗಳು, ೩೬ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಕಾವ್ಯ ಬಂಧಗಳು , ಕಾವ್ಯ ರಸಗಳು , ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾಷೆ ಬಳಸುವ ಬಗೆ, ಮುಂದೆ ಅತಿಭಾಷಾ, ಆರ್ಯಭಾಷಾ , ಜಾತಿಭಾಷಾ ಮತ್ತು ಜಾತ್ಯಂತರೀ ಭಾಷಾ ಇವುಗಳ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಹಾಗೇ ಯಾವ ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಪಾಠ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಏಳು ಸ್ವರ, ಮೂರು ಸ್ಥಾನ , ನಾಲ್ಕು ವರ್ಣ , ಎರಡು ಕಾಕು , ಆರು ಅಲಂಕಾರ , ಆರು ಅಂಗ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಯಾರು–ಯಾರೊಂದಿಗೆ ಹೇಗೆ–ಹೇಗೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಭರತ ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.

ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ದಶರೂಪಕಗಳ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣ, ಸಮವಕಾರ, ಈಹಾಮೃಗ, ಡಿಮ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಅಂಕ, ಪ್ರಹಸನ, ಭಾಣ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು – ಮುಂದೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ನಾಟಕವಾಗಿಸುವದು , ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಇತಿ, ವೃತ್ತ ಎಂದೂ, ಹಾಗೂ ಅಧಿಕಾರಿಕ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಎಂದೂ ಅಲ್ಲದೇ ಐದು ಪ್ರಕಾರದ ಅವಸ್ಥೆ – ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ, ಸಂಧಿ ಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಂಧ್ಯಂತರ, ಅಂಗ, ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಗಳ ಹುಟ್ಟಿನ ಬಗ್ಗೆ, ಕಲ್ಪಿತ ಕಥೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ, ಸಾತ್ವತೀ ವೃತ್ತಿ, ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿ, ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು, ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಅಭಿನಯದ ಮೂರನೇ ಅಂಗವಾದ ಆಂಗಿಕಾಯಭಿನಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಹಾರ್ಯಕ್ಕೆ ನೇಪಥ್ಯ ಎಂದು

ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತ, ಅಲಂಕಾರ, ಅಂಗರಚನಾ, ಸಂಜೀವ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. ಇವುಗಳ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಅವುಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಮುಂದಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯದ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಸತ್ವ ಎಂಬುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತಹ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಭಾವದಿಂದ ಹಾವ, ಹಾವದಿಂದ ಹೇಲಾ, ಮುಂತಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಹನ್ನೆರಡು ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಚುಂಬನ, ಆಲಿಂಗನ, ಜಲಕ್ರೀಡೆ ಮುಂತಾದ ವಿಧಿ–ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ 'ವೈಶಿಕ ' ಎಂಬುವವನ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ವೇಶ್ಯಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ೩೩ ಗುಣಗಳ ಪಟ್ಟಿ, ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ, ಅನುಕ್ತ ಅಂದರೇ ಹೇಳದೇ ಇದ್ದದ್ದು ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾತ್ರಿ , ಹಗಲು, ಆಕಾಶ, ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ದುಃಖ, ಸುಖ, ಚಳಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ರೀತಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು ಅಂದರೆ ಸಿದ್ಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೈವೀ ಸಿದ್ಧಿ, ಮಾನುಷ ಸಿದ್ಧಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ , ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಬೆಂಕಿ,, ಬಿರುಗಾಳಿ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ವಿಘ್ನಗಳು , ನಟ – ನಟಿಯರಿಂದ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಯಾವ ರೀತಿ ನಾಟಕ ನೋಡಬೇಕು, ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾದವ ಹೇಗಿರಬೇಕು , ನಾಟಕದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆತೋದ್ಯ– ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತದ ತಂತಿವಾದ್ಯ, ಅವನದ್ಧ – ಮೃದಂಗ, ತಬಲಾ, ಘನ – ತಾಳ ಇತ್ಯಾದಿ .. ಸುಷಿರ – ಕೊಳಲು, ಕೊಂಬು, ಇತಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ತಾಲದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಗಾಯಕ, ವೈಣಿಕ, ವೇಣುವಾದಕ, ಆಚಾರ್ಯ, ಶಿಷ್ಯ ಗಂಡಸರ ಧ್ವನಿ, ಹೆಣ್ಣು ಧ್ವನಿ – ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ–ಪುರುಷರನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ , ಅಧಮ ಎಂಬ ವಿಂಗಡಣೆಯ ವಿವರ , ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗದ ಜನರ ಲಕ್ಷಣಗಳು , ಮುಂದೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಯೋಗ್ಯ ನಟ–ನಟಿಯರನ್ನು ಗೊತ್ತು ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅವನ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಅಲ್ಲದೆ ನಟ–ನಟಿಯರು ಹೇಗೆ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳು ; ಅಲ್ಲದೆ ಭರತ , ವಿದೂಷಕ , ತೌರಿಪ, ನಟ,ನಾಂದೀ, ಸೂತ್ರದಾರ – ಇವರು ಹೇಗಿರಬೇಕು ; ಅವರ ಕೆಲಸಗಳೇನು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಉಪಸಂಹಾರದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟ್ಯವಾಡಿದ ಭರತನ ಮಕ್ಕಳು ಋಷಿಗಳನ್ನು ಅಣುಕಿಸಿ ಆಡಿದಾಗ ಋಷಿಗಳು ಅವರಿಗೆ – 'ಈ ನಾಟ್ಯ ವಿದ್ಯೆ ನಷ್ಟವಾಗಲಿ ' ಎಂದು ಶಪಿಸಿದರಂತೆ. ಆಗ ಭರತ ಮುನಿ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಆಗಗೊಡದೇ ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅದು ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡ ವಿಷಯ ಹೇಳುವುದರೊಂದಿಗೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಿಂಹಭೂಪಾಲ ವಿರಚಿತ 'ಲಾಸ್ಯರಂಜನಂ' :–

'ಲಾಸ್ಯರಂಜನಂ' ದ ಕರ್ತೃ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ಬಗ್ಗೆ ನಿಶ್ಚಿತ ದಾಖಲೆಗಳು ದೊರೆಯುವದಿಲ್ಲ. ಸಿಂಹನು ವೀರಭದ್ರ ನೃಪನ ಪೀಳಿಗೆಯ ರಾಜನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇವನು ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದನೆಂದು ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಶಾರ್ಙ್ಗಧರನ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ ಗ್ರಂಥವು ಆಕರವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಇದು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಕ್ಕಿಂತ ಈಚಿನದು ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ನೃತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಲಕ್ಷಣವು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೮ ಪ್ರಕರಣಗಳಿವೆ. ಇದು ಗದ್ಯ ಪದ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುವದರಿಂದ ಅದನ್ನು 'ಚಂಪೂ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ಭಾಗವೇ ಅಧಿಕ. ಮಧ್ಯೆ ಕೆಲವು ಸಣ್ಣ ವಚನಗಳಿವೆ. ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಂಗ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರುಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಒಂದೆರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ವಚನದಲ್ಲಿವೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಭರತಮತದಿಂ ಪೇಳ್ವೆಂ' ಎಂದಿರುವದರಿಂದ ಲಾಸ್ಯರಂಜನಕ್ಕೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಆಕರ ಎಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೋಲುವ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭರತಶಾಸ್ತ್ರ ಅಭಿನಯ, ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ – ದೇಶೀ ನೃತಗಳು, ಅಭಿನಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆ , ಭರತ ಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯ , ಶಿವನ ನಾಟ್ಯ, ವಿಷ್ಣುವಿನ ನಾಟ್ಯ, ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಸರಣೆ ; ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ, ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ , ನಾಟ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಲಿತ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟು ೮ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಸಂಪಾದಕರು – ಡಾ.ಎಚ್.ಆರ್.ರಂಗಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ವಿದ್ವಾನ್ ಎಸ್.ಎನ್.ಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸ್ ಅವರು. ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯಾನುವಾದ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ವಿದ್ವಾನ ಎಸ್.ಎನ್.ಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸ್. ಇದನ್ನು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಾಚ್ಯವಿದ್ಯಾ ಸಂಶೋಧನಾಲಯ , ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ೪೨ರ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ೧೯೬೬ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ –' ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ ' :–

ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ಯುಗದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯವರೆಗೆ ಅಮೇರಿಕಾದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಚೀನಾ – ಜಪಾನುಗಳ ವರೆಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ವಿವಿಧ ಕಾಲ–ದೇಶಗಳ ರಂಗ ಸಾಧನೆಗಳ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಈ ರಂಗಪ್ರಪಂಚ ಆಸಕ್ತ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಾಂಕ್ಷಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ, ಸಂದರ್ಭ, ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸಂಘಟನೆ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ – ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು – ಪ್ರವೇಶ , ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು , ಗ್ರೀಕ ನಾಗರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ , ರೋಮನ್ ರಂಗವೈಭವ , ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ . ಆರಂಭಕಾಲದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಸುವರ್ಣ ಯುಗದ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಮಧ್ಯ ಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ವರೆಗೆ : ಪಶ್ಚಿಮ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ , ಮಧ್ಯಯುಗದ ಉತ್ಸವಗಳು , ಮೆರವಣಿಗೆಗಳು , ನವೋದಯದಿಂದ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದದ ವರೆಗೆ ,

ಎಲಿಜಬೆತ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮರಸ್ಯ ರಮ್ಯ , ರಂಜಕತೆ, ಭ್ರಮೆ, ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯ– ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವರೆಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಭಕ್ತಿ ಮೂಲದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಲೌಕಿಕದ ಕಡೆಗೆ. ಲೋಕಧರ್ಮಿಯ ಕಡೆಗೆ – ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚೀನಾದ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು , ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ , ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರವೇಶವಾದದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಭಾರತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಆರಂಭದ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ – '' ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಮೂರು ' ಪಿ ' ಗಳಿರಬೇಕಿತ್ತೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಆ ಮೂರು 'ಪಿ' ಗಳೆಂದರೆ ಫಿಗರ್ರು (ಮೈಕಟ್ಟು) , ಪೋಸು (ಭಂಗಿ), ಮತ್ತು ಪೈಪು (ಧ್ವನಿ) – ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗ ನಟರ ಬಗ್ಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಅವರು ಈ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. (೨೯೨)ಇಂತಹ ನಟರು , ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಲಿ, ತಮ್ಮ ಮೋಹಕ ಭಂಗಿ–ಚಲನೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೋಡಿ ಮಾಡಬಲ್ಲವರು. ಮಂದ್ರ ಸ್ವರ , ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಗಾಯನ ಕಲೆಯಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಈ ರೀತಿಯ ಧ್ವನಿ , ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿವೆ . ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ , ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ, ಹಾಡುಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕಗಳು , ದೀರ್ಘ ಉಪದೇಶಗಳು, ಸ್ವಗತಗಳು , ಶೌರ್ಯದ ಭಾಷಣಗಳು , ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ತುಣುಕುಗಳು ಬಂದು ನೇರವಾದ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆ ಮುರಿಯುತ್ತಿದೆ (೨೯೬)ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ. ಶತಮಾನ ದಾಟಿದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ , ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾರ್ಗಗಳು ೧೮೭೭–೭೯ ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಜನ್ಮ ತಳೆದದ್ದು – ೧೮೮೭ ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು , ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಕೃತಿ 'ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ' ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದು (೩೨೫) ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಗದಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ , ಆಗಿನ ನಾಟಕಗಳು, ೧೯೦೦–೧೯೪೦ ರ ನಡುವಿನ ಕನ್ನಡ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಏರು–ಇಳುವಿನ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿದೆ. ೧೯೩೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಣಲಾರಂಭಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ನಾಟಕಗಳು, ತಂಡಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು ಇವುಗಳ ವಿವರ, ಸಮೀಕರಣ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟ ಅನುವಾದ ,ರೂಪಾಂತರದ ನಂತರ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮುಂದೆ ೬೦–ರ ನಂತರದ ವಾತಾವರಣ , ಆಗಿನ ನಾಟಕಕಾರರ ವಿವರಣೆ ಇದೆ.

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ – ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ :–

ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈಗ ಅದು ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಹದಿನೈದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಸಂಯುಕ್ತ ಕಲೆಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬರೆದ, ಬರೆಯದ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇದೆ. ಇದು ಭಾರತದ ಜನತೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನಬಹುದು. '' ೧೯೧೨

ರಲ್ಲಿ ದಿ ಇಂಡಿಯನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇ.ಪಿ.ಹಾರ್ವಿಟ್ಜ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ – '' ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಬಹು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರಾಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು ಇದ್ದರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ''(ಪುಟ ೨೬) ಎಂದು. ಲೇಖಕರು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಭಾಷೆ ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರಾಕೃತ ಆಗದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಭರತನಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವು (ಪುಟ ೪) ಎಂಬಂತಹ ವಿಷಯಗಳಿವೆ. ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಮುಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ – ಕಥನ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮಹಾಭಾರತದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಕಾರಣ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ ಹಾಗೇ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಾಮಾಯಣ, ಕುಶ–ಲವ ಎಂಬ ಗಾಯಕರಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕೀಯವಾದ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತಿತ್ತು. (ಪುಟ ೨೧) ಎಂಬ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಇದೆ. 'ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತೆ'ಯ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕಕಾರ, ಸತ್ತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇಕೆ ಬರೆದ, ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲೇಕೆ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ – ಎಂಬೆಲ್ಲ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. (ಪುಟ ೩೧). ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ 'ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರೋದಯ'ದ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ.

ಮುಂದೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತ ವಿಷಯಗಳ ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ನಾಟಕ, ಸ್ಥಳ, ಸಮಯ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಕಕ್ಷಗಳು, ಅವುಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಜನರ ಆಡು ಭಾಷೆಯಾಗದೇ ನಿಂತಿತ್ತು. ಅಪಭ್ರಂಶ ಎನಿಸಿಕೊಂಡ ಬೇರೆ ಉಪಭಾಷೆಗಳು ಬೆಳೆದಿದ್ದವು. ೧೫, ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ರೂಪದ ಚಾರಣರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹರಿಕಥೆ ಪ್ರಚಾರವಾದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮಧ್ಯಂತರ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ಇವೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಗ್ರಾಮ್ಯಧರ್ಮ, ೧೫ ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಂಡ ಬಗೆ, ಹರಿಕಥೆ, ಗೀತಗೋವಿಂದ – ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ – ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಕೋಡಂಗಿ, ಮೂಡಲಪಾಯ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕುಡಿಯಾಟ್ಟಂ, ಪಾರಿಜಾತ, ಬುರ್ರಕಥಾ ಮುಂತಾದ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ.

೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ''ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಜನರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮನರಂಜನಾ ಹವ್ಯಾಸವಾದಂತಾಯಿತು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಕೂಡ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ಇನ್ನೂ ನಮಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. '' (ಪುಟ ೧೦೯) ೧೬೯೬ ರಲ್ಲಿ 'ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ಶ್ರೀ ಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳೀ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಮೊದಲ ದಾಖಲೆ. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರೋದಯ (ಕೃಷ್ಣ ಮಿಶ್ರಯತಿ) ಚಂಡ ಕೌಶಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಬಂಗಾಳಿ, ಹಿಂದಿ, ತೆಲುಗು, ಪಂಜಾಬಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡವು. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪ್ರಭಾವ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಆಯಿತು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರನ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಅನುವಾದಗೊಂಡವು, ರೂಪಾಂತರವಾದವು. ಉರ್ದು ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮುಂದಿನ ಹಂತಕ್ಕೆ ಈ ಅಂಶ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದವು.

೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭ ಆದವು. ಹಿಂದಿ ನಾಟಕ 'ರಾಜಾ ಗೋಪಿಚಂದ' ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ದಶಾವತಾರ ಯಕ್ಷಗಾನ ದಿಂದ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ೧೯೩೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿತು. ನಗರದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಿಗುರೊಡೆಯಿತು. ಸುಮಾರು ೧೮೮೭ ರಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಬರೆದನು. ೧೮೯೯ ರಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಗೀತ ಶಾರದಾ' ನಾಟಕ ಬಂದಿತು. ಮುಂದೆ ನಗರ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಬಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ 'ಟೊಳ್ಳು-ಗಟ್ಟಿ' ಯಿಂದ ನಗರ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರು ನಟರು ಕುರಿತ ಮಾಹಿತಿ, "Indians People Theatre"(IPT) ಇಪ್ಟಾದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರ. ಕಮಲಾದೇವಿ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ "Indian National Theatre" ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ.

ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವರ ಇದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಇವು ಮೂರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಗಗಳು. ಅವುಗಳ ಪರಿಚಯ ಇದೆ. "Indian National Theatre" ವತಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಪಂಚದ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಸಂಸ್ಥೆಯಾದ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘವು ರಚಿತವಾಗಿ ಯುನೆಸ್ಕೋ ದ "World Theatre Centre" ಗೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನೇಕ ಅನುವಾದಗಳು ರಂಗವೇರಿದವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ ನಾಟಕಗಳಾದವು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ತಂಡದ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಪ್ರಕಾರ ಅರೆ ವೃತ್ತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಮಾಡಿತು. ಹೀಗೆ ಭಾರತದ ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮಹತ್ವದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ದಾಖಲಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಈ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ – ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು :–

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವವನ್ನು ೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ೧೯೮೧ ರಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸಲಾಯಿತು ಎಂದಾಗ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಗೊಂದಲ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಮೈಸೂರು ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಅವರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ನಾಟಕ ಸಭಾ (೧೮೮೨) ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಚಾಲನೆ ದೊರೆತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರೊಸೆನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿವರಗಳು. ೧೯೦೦ ರಿಂದ ೧೯೫೫ ರ ವರೆಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾಲ, ಸುವರ್ಣಯುಗ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ನಟರ ಕಾಲ, ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕಾಲ ಎಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಟರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ– ವರದಾಚಾರ್, ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ, ಬಿ.ಜಯಮ್ಮ, ನಟ ಭಯಂಕರ ಗಂಗಾಧರರಾಯರು, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು, ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ, ಆರ್.ನಾಗೇಂದ್ರರಾವ್, ಮಹಮ್ಮದ ಪೀರ್, ಲಕ್ಷ್ಮೀಬಾಯಿ, ಜಿ.ವಿ.ಅಯ್ಯರ್, ಬಾಲಕೃಷ್ಣ, ಕೆ.ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಮುಂತಾದವರ ವಿವರಗಳಿವೆ.

ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ– ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಂಸ, ಕಾರ್ನಾಡ, ಪರ್ವತವಾಣಿ ಎ.ಎಸ್.ಮೂರ್ತಿ, ಆರ್.ನಾಗೇಶ , ಪ್ರಸನ್ನ, ಬಿ.ಜಯಶ್ರೀ ಅಶೋಕ ಬಾದರದಿನ್ನಿ , ಎಚ್.ಎಲ್.ಎನ್.ಸಿಂಹ ಸಿ.ಆರ್.ಸಿಂಹ , ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ – ಹಾಗೆ ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ (ಜಡಭರತ) ತಾವರಗೇರಿ, ವಿ.ರಾಮಮೂರ್ತಿ ನಾಣಿ , ಮಾತಿನ ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ಟರ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಲೇಖನಗಳಿವೆ. ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ಕೈಗಾರಿಕಾ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಕಲಾವಿದರ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ 'ಸದಾರಮೆ' ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ – ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಗೂ , ಪ್ರಯೋಗದ ಭಾಷೆಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ (ಪುಟ ೫೫) ಎಂದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ಕುರಿತು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಶತಮಾನೋತ್ಸವದ ಆಭಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ನಟರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟ ಸಾರ್ವಭೌಮ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟರಾಗಿದ್ದರು, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಘನತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವರು – ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಧ್ದೂರಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯಾಗಿ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕ ರತ್ನ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಅವರ ನಟನೆ, ಸಂಘಟನೆ, ಅವರ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಮುಖರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಅದೇ ರೀತಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಮುನಿಯಪ್ಪನ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ದಾಖಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡಮಿಯಿಂದ ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಟವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಇದೆ. ಕೆಲ ಹಾಡಿನ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕವಾಡುವವರನ್ನು ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ಎಂದು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಇದೆ. ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವೃತ್ತಿ – ಗಂಭೀರ – ಹವ್ಯಾಸ ಎಂಬ ಲೇಖನ . ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಅವುಗಳ ಏರು– ಇಳುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಇದೆ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ , ಸಂಸ , ಕೈಲಾಸಂ , ಶ್ರೀರಂಗರ ಬದುಕು–ಬರಹಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಇದೆ. ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನ – ಸತ್ತವರ ನೆರಳು ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ – ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ,ವಿಮರ್ಶೆ, ಮಾಲಿಕರು, ರಂಗಮಂದಿರ, ಸೇವಾ ಭದ್ರತೆ , ಉಪಪತ್ನಿಯರು ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ – ಅಕ್ಷರ . ಕೆ.ವಿ. :–

ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವದಕ್ಕೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಳಸುವದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ರಂಗ ಸಂವಹನೆ ಎನ್ನುವುದು ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ನಿತ್ಯ ಬಳಕೆಯ ಮಾತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಖಚಿತವೂ ಆಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳು. ಅಕ್ಷರ ಅವರ 'ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ' ರಂಗ ಅಭಿನಯ , ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಪರಿಚಯ ಕುರಿತು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ

ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ , ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ನೋಹ್ ಅಭಿನಯ , ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ, ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧತೆ , ನಟನ ಸಿದ್ಧತೆ , ಪಾತ್ರದ ತಯಾರಿ ಕುರಿತು ಮತ್ತು ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳಿಗಾಗಿ ರಂಗ ವ್ಯಾಯಾಮಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಸಹಿತ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಂಗ ಧ್ವನಿ – ರಂಗಭಾಷೆಯ ನಾಲ್ಕು ಪುಟದ ಒಂದು ಲೇಖನ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ಗಾತ್ರ, ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಶಯ್ಯೆ ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗಭಾಷೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ , ಸಾಂದ್ರತೆ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ ಇವುಗಳ ವಿಧಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರ , ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ , ರಂಗ ಪರಿಕರ , ವೇಷಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾಧನ , ಮುಖವಾಡಗಳು , ರಂಗಪ್ರಕಾಶ , ರಂಗ ಸಂಗೀತ, ರಂಗ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನಗಳಿವೆ. ಇನ್ನು ಮೂರನೆಯ ಭಾಗ – ರಂಗ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶನ, ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹುಟ್ಟು, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಸುಬುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ತಾಲೀಮು ರಂಗ ನಿರ್ವಹಣೆ , ಪ್ರಚಾರ ಪತ್ರ , ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಈ ಹಿಂದೆ ಹಾಗೂ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇರುವ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನವಿದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ರಂಗ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸವಾಲುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಬಂಧಗಳು – ಡಾ. ಅಶೋಕ ಕುಮಾರ ರಂಜೇರೆ :–

ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಸರು ಮೈಸೂರು ಅರಿಸರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಾವವು ? ಭಾಷಿಕ ಅಲಿಖಿತ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೇನಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದುವೆ? ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಸಂಸರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆ, ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ , ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ಪ್ರಮುಖರು. ಸಂಸರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಡೆಯರನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಜೀವನವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಿಗೆ ಕುಂದು ಬಾರದಂತೆ ರಚಿಸಿದರೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕೃತಿಕಾರರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಸಂಸರು ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೋ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅಷ್ಟೇ ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ನಾಟಕ ರಚಿಸಿರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಂಸರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಿಂದ, ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು , ಇತಿಹಾಸದ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ – ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ :–

ರಂಗಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಮತ್ತು ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳಿಗೆ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿರುವ ಗ್ರಂಥವಿದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಮಾಜ , ಮಾರ್ಗ – ದೇಸಿ ಅಥವಾ ಶಿಷ್ಟ – ಜಾನಪದ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಶಿಷ್ಟರಿಗಾಗಿ ಮಾರ್ಗ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕ , ಇಂದಿನ ನಾಟಕದಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ಒಡಗೂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು. ಬಹುಸಂಖ್ಯಾಕರ ಜನಪದರ ದೇಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಹಗರಣ ರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಿ – ಪಗರಣ, ಬೀದಿ ನಾಟಕದಂತೆ ಓಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವಂತಹದು. ಬಯಲಾಟದ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿ ಇದ್ದಂತೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಮುಂದೆ ದಾಸ ಜನಾಂಗದವರಾಡುವ ಆಟ ದಾಸರಾಟ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿಮಣಾ ಗೊಡ್ಡಿ, ಭೀಮರ ಸಂಭಾಷಣಾ ಪ್ರಸಂಗದ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಜವಾರಿ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡು , ಕುಣಿತ , ಅಡಸೋಗುಗಳು ದಾಸರಾಟದಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಮುಂದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತ ಇರುವ ಸಣ್ಣಾಟದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸಣ್ಣಾಟದ ಮೊದಲಿನ ಹೆಸರು ದಪ್ಪಿನಾಟ. ಇದು ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ–ಬಾಳ್ಯಾ, ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಶನ ಮಾಸ್ತರ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ರಾಧಾನಾಟ, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ಬಸವೇಶ್ವರ, ಕಿತ್ತೂರು ಚನ್ನಮ್ಮ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಣ್ಣಾಟ ವಿಧಾನಗಳ ಪರಿಚಯ ಇದೆ.

ಪಾರಿಜಾತ ದೇವಲೋಕದ ಹೂವು. ಇದರ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದಿರುವ ಪ್ರಸಂಗ ಜನಪದ ನಾಟಕವಾಗಿ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣ ೧೭೮೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರಚಿಸಿದ. ಮುಂದೆ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾರಿಜಾತಗಳ ವಿವರಗಳು ಇವೆ. ಈ ಪಾರಿಜಾತ ಕಥಾ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿ ಮಾತುಗಳು, ದೃಶ್ಯಗಳು , ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮುಂದೆ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಡಲಪಾಯ ದೊಡ್ಡಾಟ ಕುರಿತ ಇತಿಹಾಸ, ಬೆಳೆದ ಬಗೆ, ಅದರ ಆಧುನಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಇದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿವೆ. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಸರಳ ರಂಜನೀಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಇನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ' ದ ಬಗೆಗೆ ಲೇಖನವಿದೆ. ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಅದರ ಇತಿಹಾಸ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಇದರ ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಭಾಷಣಾ ರೀತಿ ಹಾಗೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ತೊಗಲಿನ ಬೊಂಬೆ, ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆ, ಆಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಹಗಲು ವೇಷಗಾರರ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪ್ರಕಾರ, ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವ ಹೇಳಿ, ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸಹಿತ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು : ಸಮಕಾಲೀನ ನಟರಿಗೆ ಕಲಿಕೆಯ ಕೈಪಿಡಿ – ಪ್ರಸನ್ನ :–

ಹವ್ಯಾಸಿ ನಟರು, ವೃತ್ತಿಪರ ನಟರು , ದೂರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾ ನಟರು ... ನಟರಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಂವಹನ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಎಲ್ಲರಿಗೆ , ನಟನೆಯ ಕಲಿಕೆಯ ಕೈಪಿಡಿ ಇದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಳುವಳಿ , ವೃತ್ತಿಪರ

ರಂಗ ಚಳುವಳಿ, ಇತರ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು .. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸರಳ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ, ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತವಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಕೃತಿ ಇದು.

ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯೆಂಬುದು ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಆಟವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ನೈತಿಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಅನೈತಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಯಮಗಳು ಖಾಯಂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲ.(೧೨) ಮುಂದೆ ಪೀಠಿಕೆ ಎರಡರಲ್ಲಿ – ತರಬೇತಿಯ ಉದ್ದೇಶ , ವಿಸ್ತರಣೆಯ ದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನಟನೆಯ ತರಬೇತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕ್ರಿಯೆ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಕ್ರಿಯೆ, ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ, ನಿಲುವು, ಅಂಗ ಚೇಷ್ಟೆಯ ಅವಾಂತರಗಳು .. ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾತಿನ ಓಘದಲ್ಲಿ – ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ನಟರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸೂಕ್ತವಾದ ಶೈಲಿ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕೊಡುವ –ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ , ಸ್ತಬ್ಧತೆಯ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳಿವೆ. ನಟ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕರ ನಡುವಿನ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಪರಿಚಯ , ಮಾತಿಗೂ ರಂಗಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ನಂಟು. ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರದ ಶೈಲಿ , ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತಿರಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಸಂಯೋಜನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ – ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ರಂಗ ಸಂಯೋಜನೆ (Blocking) ಯನ್ನು ಬಿಗಿದು ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. (೧೪೧) ಶೈಲೀಕರಣ, ಸ್ವಗತ ಹೇಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ , ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕವೂ ಇದೆ ; ಆಂಗಿಕವೂ ಇದೆ – ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ , ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕುರುಡರ ನಡಿಗೆ, ಮೂಗರ ಹರಟೆಯ ವಿಷಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ 'ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು' ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಚಿಕದ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. '' ಇಲ್ಲಿ ಉಸಿರನ್ನು ಗಮನಿಸು , ಉಸಿರನ್ನು ಧ್ಯಾನಿಸು , ಉಸಿರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸು , ಉಸಿರಿನಿಂದ ಶಬ್ದ ಹೊಮ್ಮಿಸು , ಶಬ್ದ ತರಂಗಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಗೃಹವನ್ನು ತುಂಬಲಿ ; ನಿನ್ನುಸಿರು ಕಟ್ಟ ಕಡೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ತಲುಪಲಿ '' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ, ಮಾನವನ ದೇಹವೂ ಕೂಡಾ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಇದ್ದಂತೆ . ನಮ್ಮದೇ ಉಸಿರನ್ನು ಹಾಯಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ ನಾವು ಶಬ್ದ ಹೊರಡಿಸುತ್ತೇವೆ (೧೮೧). ವಾಕ್ಯ ತುಂಡಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ನಟರು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ರೀತಿ , ಅಭ್ಯಾಸ, ಧ್ವನಿ , ಸ್ವರ , ವ್ಯಂಜನ, ವಾಚನ, ಆಡುಮಾತಿನ ಬಳಕೆ, ವಾಚಿಕದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಂತರ ನಿರ್ದೇಶನ , ನಿರ್ದೇಶಕ, ತಾಂತ್ರಿಕ ತಾಲೀಮು, ಪ್ರಸಾಧನ, ಬೆಳಕು, ಸಿನಿಮಾ, ರಂಗತರಬೇತಿ , ಆಟಗಳು , ರಂಗ ಪರಿಸರಗಳು , ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಮಾತು – ಜಿ.ಕೃಷ್ಣರಾವ್ – (ಕ.ವಿ.ವಿ. –೧೯೭೪)

'' ದೇಗುಲವೆ ಮಾತಾಡುವಂದದೊ

ಳಾಗಿರದೆಯೊಳಗಿರ್ದು ನುಡಿದೊಡೆ

ಲೋಗರಿಗೆ ಪ್ರತಿಶಬ್ದದಿಂದಾ ಪರಿಯಲೆನ್ನೊಳಗೆ
ಲಾಗಿನಿಂದಲಿ ಗುರುಗುಹೇಶ್ವರ
ನಾಗಳೆನ್ನನು ನುಡಿಸಿದೊಡೆ ನುಡಿ
ದಾಗು ಮಾಡಿಯೆ ಪೇಳ್ವೆನೀ ಪ್ರಭುಲಿಂಗ ಲೀಲೆಯನು ''. – ಚಾಮರಸ.

ಒಂದು ಗುಡಿಯೊಳಗೆ ಯಾರಾದರೂ ನುಡಿದರೆ ಅದರ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಗುಡಿಯೇ ಮಾತಾಡಿದಂತೆ ತೋರುವದು. ಹಾಗೆ ಗುಹೇಶ್ವರನು ಒಳಗಿದ್ದು ನುಡಿಸಿದರೆ ತಾನು ನುಡಿದಂತೆ ತೋರುವುದೆಂದು ಚಾಮರಸನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾತು ಮಾತಿನ ಮಹತ್ವ, ಕಾವ್ಯದ ಮಾತು, ಲೋಕದ ಮಾತು , ಮಾತಿನ ಔಚಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ , ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ರಾಮಾನುಜ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಕೇಶಿರಾಜ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಬೇಂದ್ರೆ, ದಂಡಿ, ಶ್ರೀವಿಜಯ , ಬಸವಣ್ಣ , ಸರ್ವಜ್ಞ ಮುಂತಾದವರ ಉಕ್ತಿ – ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾ ಮಾತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಸಂಗತ – ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ :–

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕವಲಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಮಂದಗತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು (೭೦) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ .. ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯವು , ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟಕವು ೫೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಹುಲುಸಾಗಿ ಬೆಳೆದು , ಈಗ ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿಬಿಟ್ಟದೆ ಎಂದು ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಶುರುವಾಗಿ ಜೇನಪಾಲ ಸಾತ್ರೆ, ಸ್ಯಾಮುವೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್ ಮುಂತಾದ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲೇಖಕರು , ಅದು ಶುರುವಾದ ಬಗೆ, ಅಸಂಗತ ತತ್ವ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ "Absurd" ದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ವಿಶೇಷತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೂರ್ಖ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಮೂರ್ಖ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಮೂರ್ಖ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸದೇ ಕುಗ್ಗಿಸುವದರಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು ಎಂಬೆಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ತ್ರ, ಕಾಮ್ಯು, ಬಂಡಾಯ, ಬೆಕೆಟ್, ಅರ್ಥರ್ ಅದಮೊವ್, ಯೂಜಿನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೋ, ಜಾನ್ ಜೆನೆ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ.

ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಪರಂಪರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್, ನ.ರತ್ನ, ಲಂಕೇಶ, ಪಾಟೀಲ , ಕುಸನೂರ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಸಾಂಕೇತಿಕ , ತಾತ್ವಿಕ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುವ (೭೭) ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲ ಮುಗಿದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ , ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. (೧೦೮)

[illegible]

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ–೧೯೯೦ – ಡಾ.ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ :–

೧೯೯೦ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಇವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ತಲೆದಂಡ, ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ, ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ಬಸವ – ಬಿಜ್ಜಳರ ಯುಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕೂಡ ಅವರು ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಾಳಿರುವ ಧೋರಣೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ದೂರ ಮಾಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಇಂದಿನ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರ ತರುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. (೫೩) ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು ' ನಾಟಕ – ಇದರ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯದ ದಟ್ಟ ಭಾಷೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ (೫೯) ಹೀಗೆ ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ', ಚದುರಂಗರ 'ಬಿಂಬ', ಡಿ.ಎ.ಶಂಕರರ 'ಕರಿಭಂಟ' , ಬಿ.ಚೆನ್ನಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಕೆಂಡಮಂಡಲ' ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಆ ಭಾಷೆಯ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಹರಹುಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಮುದಾಯದ ಸಂವೇದನೆಯು ಹಿಗ್ಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ . ಬೋರಿಸ್ ಅಸೊಯನ್‌ರ 'ನೆಲ್ಸನ ಮಂಡೆಲಾ' ಅನುವಾದ – ಸಿ.ಸೀತಾರಾಮ್, ಬೋರಿಸ್ ಪೋಲೆವಾಯ್ ಅವರ 'ಕೊನೆಯ ತೀರ್ಪು ' – ಅನುವಾದ – ಎಚ್.ಎನ್.ಮೂರ್ತಿ. ಈಸ್ಕಲಸ್‌ನ 'ಅಗಮಮ್ನನ್ 'ಅನುವಾದ – ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ. ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾವಸ್ತು, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ , ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಮೀಕ್ಷೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ – ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ :–

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸೀ ಹಾಗೂ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಪುನರ್ಲೇಖನ ಈ ಎರಡು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೇಸೀ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗ ಎರಡೂ ಪದಗಳಿಗೆ ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. (೬) – ಪಂಪ , ಡಾ. ಆನಂದ ಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ಮುಂತಾದವರ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ (೭) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ 'ದೇಸಿಯನ್ನು 'ಮಾರ್ಗ' ವನ್ನಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿತು. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ದೇಸಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಪುನರ್ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪಂಪ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯತ್ನದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದು – ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯವೆಲ್ಲ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ''ಪುನರ್ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಪ್ರತಿಮಾನಗಳು ಹೊಸ ಪ್ರತಿಮಾನಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು,

ಹೊಸದಾದ ಅರ್ಥ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನುವು ದೊರೆತಂತಾಗುತ್ತದೆ.'' (೨೮) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಪನ ಹಾಗೂ ಭಾಸನ ಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತುಲನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟು ಪನರ್ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಸೃಜನಶೀಲವೆನ್ನಬಹುದಾದ ವಾದ–ವಿವಾದವೊಂದು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ ' – ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಡೋಣೂರ :–

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಣ್ತೆರೆದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನೋಡಿದ್ದು ವಾಸ್ತವತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ. ಜನರನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿದುದಲ್ಲದೇ ರಂಗ ತಂತ್ರದಲ್ಲೂ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತಂದವು.'' (೨೦೮) ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಎಂಬೆಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಇತಿಹಾಸ, ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ, ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸ್ವರೂಪ , ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗ ಇಬ್ಬರೂ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ನಾಟಕಕಾರರು. ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಗೆ. ಇವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರು.(೫೩) ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ,ವಾಸ್ತವತೆಯ ನಾಟಕಗಳು , ನಾಟಕಕಾರರು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿ, ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ , ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ , ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕತೆ , ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು , ಅವರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಬರೆದ ರೀತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ – ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ – ಡಾ.ಜೆ.ಎ.ಹಡಗಲಿ :–

''ರಂಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅಂತರಾರ್ಥ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆ , ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿನ ಶಬ್ದ , ವಾಕ್ಯಗಳ ವಿಂಗಡಣೆ , ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತ , ವಿರಾಮ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿನ ತಿರುವುಗಳು , ಕೇಳುವದು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವದು ಸೂಕ್ತ'' ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಎಸ್.ಆರ್.ಮಾಸೂರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲಿನ ವಿಷಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೂ ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ಕಾರನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬಂತಹ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಲೇಖಕರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ 'ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ – ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ ' ಕೃತಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಇದು ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿತು , ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಏನು ಮತ್ತು ಉಳಿದಂತೆ ನಾಟಕ , ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತ ವಿವರಗಳಿವೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಟನಿಗೆ ಮೊದಲು ಮಾತೃಭಾಷೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿರಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಉಚ್ಚಾರ ಇರಬೇಕು.

[illegible]

ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳ ಸಹಜ ಭಾವನೆಗಳಿರಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ನಟ–ನಟಿಯರ ಮಾತುಗಳೂ ಕೂಡ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. '' (೨೪೬) ಇತ್ಯಾದಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ – ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ :–

ಆಡುಮಾತಿನಿಂದ ಬರವಣಿಗೆ, ಬರವಣಿಗೆಯಿಂದ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಹಳೆಯ ಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದುಬಂದುದಾಗಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತ , ಆಡುಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆ ಇವೆರಡರ ಗುಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಇದೆ. (೧೩) ಹೀಗೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂಬ ವಿಷಯ ಕುರಿತು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯ ಪುಟಬಂಗಾರದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಸುಮಾರು ೧೧೦ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು , ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳು, ವಾಚಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಅಂತರಂಗದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯವದು ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗದ ಜೋಡಣೆಗಳನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಡುವದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ – ಹೊಸ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ 'ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ' ದ ಮಹತ್ವ ಎಂದೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತು ನಮ್ಮ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಜವಾದರೂ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂತರವಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಉಳಿದ ಮೂರು ಅಭಿನಯಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಉಳಿದ ಮೂರು ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಭಾಷೆ , ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿರುವ ಅರ್ಥ(೩೧) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ – ಭಾಷೆಗೆ ಅರ್ಥ ಇರುವಂತೆ ಅನರ್ಥವೂ ಇದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. (೪೦) ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯ , ಕಾದಂಬರಿ , ವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ – ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ :–

'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಟ–ನಾಟಕಕಾರರ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಮಾತ್ರ. '' (೨) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತು, ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇದ್ದಿತು ಎಂದು ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ೧೦೦೦ ಇಲ್ಲವೆ ೧೨೦೦ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿತ್ತು, ಮುಂದೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ವ್ಯವಸಾಯ ನಾಟಕ;ಲೇಖನವು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿದೆ. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ನಾಟಕಗಳಿರಲಿಲ್ಲ . ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನ್ಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಮುಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ವ್ಯವಸಾಯಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಉಗಮವೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. (೨೨)

ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವೇ ಇಲ್ಲದಂತಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಅವುಗಳ ಯಶಸ್ಸು, ಅಪಯಶಸ್ಸು, ಅವನತಿಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ – ವಿಲಾಸಿ ತಂಡಗಳು' ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಅದೆಂದರೆ ಒಂದೆಡೆ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ , ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು – (೩೫) ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ (೧೮೮೭) ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ. ಕರ್ಕಿಯ ಸೂರಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರು ಬರೆದದ್ದು. ಇದರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಉದಾಹರಣೆ, ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳ ಉದಯ, ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ವಿವರಗಳು ಇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುನ್ನೋಟದಲ್ಲಿ – ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಒಳಿತು–ಕೆಡಕುಗಳ ನಿರ್ಣಯವೂ ಇಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ದುರ್ದೈವದಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದರೆ ಜಾಹೀರಾತು ಎಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಎಂಬೆಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸರ್ವತೋಮುಖ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ನಮ್ಮ ಉಚ್ಚ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯಾಸದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ – ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ :–

ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ ಗಿರೀಶ ಅವರು ಈ ತಮ್ಮ ಗದ್ಯ ಲೇಖನಗಳ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ – ನಾಟ್ಯಧರ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ , ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟಿನ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ಕಥೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕತೆಯ ಮರ್ಮವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾ, ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಶ್ರಮ ಪಟ್ಟರೂ ಎಷ್ಟೇ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ತಯಾರಿ ಮಾಡಿದರೂ ಆ ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಯಶಸ್ಸಿನ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಸದಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಪಾಯ ಇರುವುದೇ ನಾಟ್ಯಕ್ರಿಯೆಯ ಜೀವಾಳ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆ ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಹೇಗೆ ಜಾತಿಯ ಆವರಣವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಮಾಜವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಟ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ನಾಟಕ ಪರಿಸರ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ; ಅದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಸಿಕ್ಕಿತು, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ಹೇಗಿತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ– ''ಇಡಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿ, ತಾಲೀಮು ಮಾಡಿ. ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಟರು ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ಸಂವಾದವನ್ನು ನಾಟಕ ನಡೆದಾಗಲೇ ಸ್ಫುರಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು .(೬೯) ಎಂಬ ವಿಷಯ ಬರೆದು , ಮುಂದೆ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ , ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡಿದವರು ಪಾರಸಿಗಳು. ಅವರ ಮಾತೃಭಾಷೆ ಅವರದೇ ಆದ ರೀತಿಯ ಗುಜರಾತಿ ಆಗಿತ್ತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳೂ ಗುಜರಾತೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಗುಜರಾತಿಗಿಂತ ಉರ್ದು ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭವಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವಾದ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಕೂಡಲೇ ಅವರು ಉರ್ದುವಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದ ಸಂವಾದ ಲೇಖನಕ್ಕಾಗಿ ಮುಸಲ್ಮಾನರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಮಾತ್ರ ಹಿಂದೂ ಆಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಪಾರಸೀ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಘ್ರಾಹಶ್ರ, ಕಶ್ಮೀರಿಯಂಥ ಮುಸಲ್ಮಾನ ಲೇಖಕರು ಹಿಂದೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದರು . (೭೦) ಎಂಬಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

'ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ' ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಲ್ಲವು. ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ತಲೆಕೆಳಗೂ ಕೂಡಾ ಮಾಡಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿಯೇ ಅವುಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಡಗಿದೆ ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರುಹುತ್ತ ತಮ್ಮ 'ಹಯವದನ ' ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳ ವಿವರ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ– ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, ವಾಸ್ತವವಾದ, ನೈತಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಬಯಲು ಆಲಯ – ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ :–

ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರ ಮತ್ತು ಪುನರ್‌ಲೇಖನ , ಲೇಖನವನ್ನು ನಮ್ಮ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಪುನರ್ಲೇಖನಕ್ಕಾಗಿ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಿಗಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು , ಅನುವಾದ , ಅವರ ಜೀವನ ಕುರಿತು ವಿವರಗಳಿವೆ. ಶ್ರೀ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ದೊಡ್ಡದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ನಾಗಚಂದ್ರ , ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸ , ಬಸವಣ್ಣ ಇಂಥವರು ಅವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದರು. ಇವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಪಾರಸೀಕರು' ಮತ್ತು 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ ' ಇವು ಮೂರು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು. ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದವರು ಶ್ರೀಯವರು (೮) ಇವರು ಬರೆದಿರುವ ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ ಅಕ್ಷರಶಃ ಪುನರ್ ಲೇಖನದ ಪ್ರಯತ್ನ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ರನ್ನನ ಪದಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿ , ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸೂಚನೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ಕೆಲವು ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಈ ಕೃತಿಗೆ ನಾಟಕದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ (೧೩) ಎಂಬ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು , ತಂತ್ರ, ಶೈಲಿ , ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳು – ಸಂಪಾದಿತ :–

ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ , ಹವ್ಯಾಸಿ , ಬೀದಿ ನಾಟಕ , ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಕುರಿತು ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ ಅವರು – ಯಾವುದೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಿಂತ ತನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ದುಡಿಯುವ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.(೯೦) ಮೊದಲ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ

ನಾಟಕಗಳೇ ವಿಜ್ರಂಭಿಸಿದವು. ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರು 'ಶಾಂತಕವಿ'ಗಳು. ಮುಂದೆ ನೂರಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿಯಿಂದ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ತೂಕ ಒದಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ನಟನು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಪೂರಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿಸಿ, ಪ್ರಾಸಯುಕ್ತ ಭಾಷೆ, ಉಪಮೆ, ಉಪಮಾನಗಳನ್ನು ಸಾಲು ಸಾಲಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ತುಂಬುವ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆದವರು ಕಂದಗಲ್ ಅವರು – ಎಂಬಲ್ಲಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿ, ಸಂಭಾಷಣಾ ವಿಧಾನಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಕುರಿತು ಡಾ. ಶಾಲಿನಿ ರಘುನಾಥ ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ , ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ. ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾ ತಂಡಗಳ ಉದಯ, ಮುಂದೆ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡಿದ್ದು – ''ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗೊಳ್ಳುವದು ಅನಿವಾರ್ಯ'' (೧೦೭) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವತೆ, ಆಡುಮಾತಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಅಸಂಗತ, ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗದ ಕೊಡುಗೆಗಳು ಎಂದು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೇ ಬೇರೆ ; ನಾಟಕ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಬೇರೆ. ಅವೆರಡೂ ಭಿನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗತೊಡಗಿತು.

ಶಿವಾನಂದ ಶೆಟ್ಟರ ಅವರು ಬರೆದ ' ಬೀದಿನಾಟಕ ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲೆ, ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಬೀದಿಗೆ ಬರುವುದೆಂದರೆ ಜನ ಸಮೂಹವನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪುನರ್‌ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಂತ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಸಮೂಹದಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವಂತಹದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ದಿ.ಹಶ್ಮಿ .(೧೨೧) ಸಮುದಾಯ ಸಂಘಟನೆ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕವೇ. ಇದರ ಜೀವಾಳ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಹಾಡುಗಳು. ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಘೋಷಣೆಯಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು , ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಎನ್ಕೆ ಅವರ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳು ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಜೊತೆಗೆ ಸೌಂಡ ಎಫೆಕ್ಟ ಎಂದರೆ – ಧ್ವನಿ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಫ್ಲ್ಯಾಶ್‌ಬ್ಯಾಕ್ – ಹಿಂಬೆಳಕು , ತಂತ್ರ ರೇಡಿಯೊದಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವಾದದ್ದು. 'ಕಿವಿಂದಿಂಟುಸುವರ್ ಸಮಸ್ತರಸಮಂ ' ಎಂಬಂತೆ ಅನೇಕ ಶ್ರವ್ಯ , ವಾಚಕದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಆಗಿವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ರೇಡಿಯೋದ ಕೊಡುಗೆ ದೊಡ್ಡದು ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ಅವರು ಬರೆದ ಗೀತ ನಾಟಕದ ಲೇಖನವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗೀತಿ ನಾಟಕ, ಗೀತ ರೂಪಕ ನಮಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪ ಆಗಿವೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.(೧೪೪) ಗೀತನಾಟಕವೆಂದರೆ ಗೀತಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕ. ಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕಗಳು

[illegible]

'ಗೀತ ಗೋವಿಂದ' ದಂತಹವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ, ದೇಶೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತಗೊಂಡವು. ಗೀತ ನಾಟಕ , ಸಾಹಿತ್ಯ , ಸಂಗೀತಗಾರ – ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಂಯುಕ್ತ ಪ್ರಯತ್ನ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ , ಪು.ತಿ.ನ. ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಇಲ್ಲಿವೆ.

ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ – ಡಾ.ಮೋಹನ ಕುಂಟಾರ್ :–

ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ , ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಚರ್ಚೆಗಳಿವೆ. ಶ್ರಾವ್ಯ , ಅಶ್ರಾವ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಕಾಶ , ಸ್ವಗತ , ಜನಾಂತಿಕ, ಅಪವಾರಿತ, ಆಕಾಶಭಾಷಿತ – ಮುಂದೆ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭರತ ಮುನಿ ಹೇಳಿದ ೧೨ ರೀತಿಗಳ – ಆಲಾಪ , ಪ್ರಲಾಪ, ವಿಲಾಪ, ಅನುಲಾಪ, ಸಲ್ಲಾಪ, ಸಂದೇಶ , ಅತಿದೇಶ, ನಿರ್ದೇಶನ , ಉಪದೇಶ, ಅಪದೇಶ, ವ್ಯಪದೇಶಗಳ ವಿವರಗಳು. ಮುಂದೆ ವಾಚಿಕ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಕಾಲ ಸ್ವರೂಪದ ಏಳು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಪರೋಕ್ಷ, ಆತ್ಮಸ್ಥ, ಭೂತ , ವರ್ತಮಾನ, ಭವಿಷ್ಯತ್ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಮಾತೇ ನಾಟಕ' – ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೆಂದರೆ ಲಿಖಿತ – ಅಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ವಾಚಿಕ ಕಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ 'Verbal Art' ಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದುದು. ವಾಚಿಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು 'ಶಾಬ್ದಿಕ ಕಲೆ' ಗಳು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾತುಗಳು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ಧ್ವನಿತಾರ್ಥ , ಸಮಕಾಲೀನತೆ , ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ, ಹೊಸ ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿ, ಲಂಘಿಸಿದ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯ (೧೨೩)ಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ವಿವರಣೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ, ಹೊಸ ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ವಾಚಿಕ ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಮುಂದೆ ಹಾಸ್ಯ, ಅನುಕರಣೆ, ಭಾಷಾಂತರ, ಸಾಂದರ್ಭಿಕ, ಅಸಾಂದರ್ಭಿಕ, ಮೂಲ ಪಠ್ಯದ ಉದ್ಧರಣೆ , ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳು ಇವೆ. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆ , ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ , ಸಮಾನಾಂತರ ಧ್ವನಿ , ಶೈಲಿ ಕೃತ ಭಾಷೆ , ಪಾರಂಪರಿಕ ಪದಗಳ ಉದಾಹರಣೆ – ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾಷೆ , ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಲಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಮಾತು ಅಭಿನಯದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಎಂಬ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ.

ಮೂಕ ನಾಟಕ – ಡಾ.ಅಶೋಕಕುಮಾರ ರಂಜೇರೆ : –

ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಕ , ಮೌನ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೂ ಒಂದು. ಸಂವಹನೆಯನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು ಎಂದು ನಾವು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ರಹಿತ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಯೇ ಮೂಕ ನಾಟಕ (೩) ಈ ಮೂಕ ನಾಟಕ ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಆಹಾರ್ಯ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ

ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ನಡುವೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಡೆಯದ ನಾಟಕವೇ ಮೂಕ ನಾಟಕ '(೪) ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತ – ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಟನೆ,ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಉಡುಗೆ–ತೊಡುಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಚನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಇವು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಹುಟ್ಟು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶದ ನೃತ್ಯಗಳು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಇದನ್ನು 'ಮೈಮ್' ಪದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಿ.ಶ್ರೀನಿವಾಸ ರಾಜು ಅವರ ಮೌನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಇದರ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಛಾಯೆ ಕೆಲವೊಂದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ಮನೆಯೊಳಗಣ ಕಿಚ್ಚು' ನಾಟಕದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೂಕ ನಾಟಕದ ಮಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ – ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ :–

ಕಾರ್ನಾಡರು ಭಾರತೀಯರಾಗಿದ್ದು, ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು. ಅವರು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ಗಾಢವಾದ ಸಂಬಂಧ ಬಯಸಲಿಲ್ಲ. ಅದರೊಡನೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೂ ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಅವರು ಯಾವ ರೀತಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳೇನಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಛಾಯೆ ಇರುವದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದರು. ಅವರು ನಮ್ಮ ಪ್ರಥಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು (೩).

ಹೀಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಆ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡಿತು ಎಂದೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ ಅವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಿನಿಮಾ, ದೂರದರ್ಶನ, ಅನುವಾದ, ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು, ವೃತ್ತಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕಾರ್ಯಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸನೆ – ರಂ.ಶ್ರೀ.ಮುಗಳಿ :–

ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲೇಖನಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧದ ನೆರವಿಗಾಗಿ – 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ' ಮತ್ತು 'ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರ ಕಲೆ' ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೋಟ – ಮುನ್ನೋಟ – ಇದು ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ. ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವ ಪರಂಪರೆ, ನಾಟಕಕಾರರಾಗಬಲ್ಲ ಕವಿಗಳಿದ್ದರೂ ನಾಟಕಗಳೇಕೆ ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಚಿಂತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ ನಾಟಕದ ವಿವರಣೆ, ಶಾಂತಕವಿಗಳು, ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳು, ಕೈಲಾಸಂ, ಅ.ನ.ಕೃ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಾರಂತ , ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು , ಎನ್ಕೆ, ಎಂ.ಎನ್.ಕಾಮತ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಮುಂದೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಅವುಗಳ

[illegible]

ಪರಿಚಯ , ಅಮೇಚ್ಯೂರ್‌ರ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ , ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಎತ್ತಿರುವ ಬಾನುಲಿ ನಾಟಕ, ಆಶುನಾಟಕ, ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕ ಬೆಳೆ ಹುಲುಸಾಗಿಲ್ಲ. ಕಳೆ ಏರಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮುಂದಿನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನೂರು ಮರ , ನೂರು ಸ್ವರ – ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ :–

ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ, ಬಂಡ್ವಾಳವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ, ಸಂಸ ,ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ, ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ, ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು , ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದವರು ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ ಸಂಪಾದಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬರಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯೇ ಚಿಂತಿಸಲು ಭಾವಿಸಲು ತಿಳಿಯಲು ಕಲಿಯಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ (೭೩) ಇನ್ನು ಭಾಷೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಬಗ್ಗೆ ಪಕ್ಷಪಾತವಿತ್ತು. ಆದರೂ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಹಳೆಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಜೀವಂತವಾದ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಅಪರೂಪವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಶ್ರೀಯವರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯ ಕೂಡ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕದ ಮೇಳಗೀತಗಳಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ (೭೪)ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

'ಶ್ರೀಯವರು 'ಗದಾಯುದ್ಧಂ' ನಾಟಕ ಬರೆದರು. ರನ್ನನ ಭಾಷೆ , ರನ್ನನ ವಸ್ತು , ರನ್ನನ ಪಾತ್ರಗಳು ದುರಂತ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀಯವರದು. 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಸೂಪೊಕ್ಲಿಸ್‌ನ ಅಯಾಸ್' ನಾಟಕದ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಯವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಂಪ , ರನ್ನರ ಸಂಸ್ಕಾರವಿಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಕೆಚ್ಚು ಮಾತ್ರ ಇದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ . ಮುಂದೆ ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ , ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ ಇರುವ ಜನಗಳ ಭಾಷೆ , ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕಷ್ಟ–ಸುಖ, ಪಾಪ–ಪುಣ್ಯಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಹಿರಂಗ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತಂದು (೮೬) ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕವೂ ಒಂದು ವಾಕ್ ಪ್ರಪಂಚವಾಗಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ : ನಾಟಕಗಳ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಹಲವಾರು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಆಟವಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಿದರು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಬಂಡ್ವಾಳವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ ನಾಟಕದ ಕಥೆ, ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ – ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳೆರಡೂ ಭಾಷೆಗಳು. ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಷೆ, ನಮಗೆ ತೀರ ಪರಿಚಿತವಾದ ಭಾಷೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಶೂದ್ರಕನ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' ದ ಉದಾಹರಣೆ

[illegible]

ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಒಂದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ, ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣಗಳಿಂದ, ಕಥನ ಕ್ರಮದಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಭಾಷಾಂತರದಿಂದ– 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ನಡೆಯತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತಡೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ (೨೪೯). ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು , ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹೇಳತೀನ ಕೇಳ, ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಹುಲಿಯ ನೆರಳು, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಹರಕೆಯ ಕುರಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದು ಕಂಬಾರರು ಜಾನಪದವನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷೆಯಂತೆ ಸಮಕಾಲಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ (೩೭೪) ಮುಂದೆ ಕಂಬಾರರ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕದ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವೇಚನೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ 'ಯಯಾತಿ' ಯಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಉದ್ದುದ್ದ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಯಲಿಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ವಗತ ವಾದ–ವಿವಾದ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಶಾಪ ಹೀಗೆ ಮಾತಿನ ಹಲವಾರು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಮುರಿದು ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. (೩೮೨) ತುಘಲಕ್, ಹಯವದನ, ತಲೆದಂಡ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ನಾಟಕಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ – ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ

ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ಅಭಿನವ ಭಾರತೀ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ, ಶಾರದಾತನಯನ ಭಾವಪ್ರಕಾಶ, ವಿದ್ಯಾನಾಥನ ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ , ವಿದ್ಯಾಧರನ ಏಕಾವಳಿ, ವಿಶ್ವನಾಥನ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ' ಭೋಜನ ರಸಾರ್ಣವ ಸುಧಾಕರ, ಸಂಗೀತ ಚೂಡಾಮಣಿ, ಸಂಗೀತ ಮಕರಂದ, ಅಭಿನಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ, ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ, ನಾಟ್ಯಪ್ರದೀಪ, ನಾಟ್ಯ ಚೂಡಾಮಣಿ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಹಲವು ವಿಧವಾದ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ವಿಭಾಷೆ (ಉಪಭಾಷೆ) ಗಳನ್ನು ಭರತ ಹೇಳಿರುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಯಾರ್‍ಯಾರಿಗೆ ಯಾವ ಯಾವ ಭಾಷೆಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ದಶರೂಪಕಗಳ ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಹದಿನೆಂಟು ಉಪ ರೂಪಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭರತನು ಈ ಉಪ ರೂಪಕಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾಡಿಲ್ಲ . ಬಹುಶಃ ಭರತನ ನಂತರ ಇವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬಹುದು.

ಮುಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಉತ್ಪತ್ತಿ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲ ಎಂಬ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಶ್ವಘೋಷ, ಭಾಸ, ಶೂದ್ರಕ, ಕಾಳಿದಾಸ, ವಿಶಾಖದತ್ತ ಅವರ ಕಾಲ, ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಮಧ್ಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹರ್ಷ, ಭವಭೂತಿ, ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣ, ರಾಜಶೇಖರ, ಕ್ಷೇಮೇಶ್ವರ, ಕೃಷ್ಣ ಮಿಶ್ರರ ಬಗ್ಗೆ

[illegible]

ವಿವರಣೆಗಳು ಇವೆ. ಕ್ಷೀಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈಚಿನ ರೂಪಕಗಳು ಮತ್ತು ಉಪರೂಪಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ – ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ :–

ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೧೭೦೦ ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ಕೃತಿ ಲಭ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಮೇವಾಡಾದ ಮಹಾರಾಣಾ ಕುಂಬಿನು (೧೪೨೩–೧೪೬೮) ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ, ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಚಿತ್ತೋಡ ಜಯಸ್ತಂಭದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಮಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಟಕ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ವಿಶೇಷ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ– ಹಿಂದಿನ 'ನಾಟಕ' ವು ಇಂದಿನ ನಾಟಕದಂತಿರದೆ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ನೃತ್ಯವನ್ನೇ ಹಿಂದಿನವರು ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾ, ನೃತ್ಯರೂಪಕ, ನಾಟಕದ ನಟ– ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಮತ, ನಾಟಕ ಶಾಲೆ, ನಾಟಕ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯ, ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪರಿಚಯ ನೀಡುವ ನಟ ಪಾತ್ರ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುಗಳ ವಚನ, ಭರತೇಶ ವೈಭವ, ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹಳಮೆ, ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ, ಆದಿಪುರಾಣ, ವರ್ಧಮಾನ ಪುರಾಣ, ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣ, ಬಸವ ಪುರಾಣ, ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ , ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ ಮುಂತಾದ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ – ಶ್ರೀರಂಗ – ಸಂ. ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ :–

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ, ಟೀಕೆ–ಟಿಪ್ಪಣಿ ಸಹಿತ ನೀಡಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವರು ಅದ್ಭುತ ನಾಟಕಕಾರೂ, ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆದ ಶ್ರೀರಂಗರು. ಇವರ 'ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ' ದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಪಕ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ ಮತ್ತು ನಟನೆ, ಸ್ಥಾಪಕ, ರಿಹರ್ಸಲ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಮಾನಾಂತರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ (ಈ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ) ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ, ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಕುರಿತಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ವಿವರಗಳು, ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೇಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ರಂಗನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಿದ್ಧತೆ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕ, ನಟ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ, ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ – ಇಲ್ಲಿ ''ಮಾತಿನ ಭಾಷೆ ಕೃತಕವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸಮಾಜ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿನ ಮಾತಿನ ಭಾಷೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಮೌಲಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಆಂಗಿಕ ಭಾಷೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೆ ಮಾತಿನ ಭಾಷೆ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ, ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಕು (೧೯೩) – ಹಾಗೆ ನಟನು ತಾನು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ತನಗೆಯೇ ಎನ್ನಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು. ವ್ಯವಹಾರದ ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಸಹಜ ಎನ್ನಿಸಿದರೆ, ನಾಟಕದ ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಕೃತ್ರಿಮ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುವದು. ಆದರೂ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೃತ್ರಿಮ ಎನ್ನಿಸಬಾರದು. (೧೯೫) ಅದೇ ರೀತಿ ಪದ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಂತೆ ಆಡುವ ಭಾಷೆಗೂ

(ಅಂದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನುಡಿಯುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ) ಅದಕ್ಕೆ ತಾನ, ನಾದ, ಲಯ ಇವೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ನಂತರ ರಂಗಸ್ಥಲ ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಗೆ ಮಾಡಬೇಕು , ಮಾತು, ತಾಲೀಮು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದುಷ್ಯಂತ–ಶಕುಂತಲೆಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಕ ಅಂದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ಇಲ್ಲವೆ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕಾರ್ಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ (ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದೆ) ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದರ ಛಾಯೆ ಎಂಬ ವಿಷಯ ಕುರಿತು ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ನಂತರ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂಬ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿನ ದಂತಕಥೆ, ಕೆಲವು ವಿಸಂಗತತೆಗಳು, ಇಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಾಯೋಜಕತೆಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ, ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಟ, ಇವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನ ವರಗೆಗೆ ಕೂಟದಾರಿ, ಕನ್ನಡದ ಏಕಾಂಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ – ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ :–

ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪರೇಷೆ ಹಾಗೂ ಹಿರಿಮೆ, ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಕಲೆ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ ' ದ ವರ್ಣನೆ, 'ನಾಟಕ'ದ ರೂಪರೇಷೆ, ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳು, ಐತಿಹ್ಯಗಳು, ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಅವನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯ ಹಳಮೆ' ಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಆಡುಮಾತಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ – ಆಡುಮಾತಿನ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ರಾಜರ ಅಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಾರು ಮಾತುಗಳ ಆಧಾರವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಸಂಶೋಧಕ ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರು ಈ ಬಗೆಗೆ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾ ಕೇಶಿರಾಜನ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ' ದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ 'ಸುಭದ್ರಾಹರಣ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರ' ಇವು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.(೨೪) ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಳಮೆ – ಮೂಡಲಪಾಯ, ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಇತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ವರದಾಚಾರ್ಯರು, ವೀರಣ್ಣನವರು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಕನ್ನಡ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ (೧೮೮೭) ಪ್ರಥಮ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

[illegible]

ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ – ಎಚ್.ಜಿ.ಲೋಕೂರ :–

ತಾಲ – ಲಯವುಳ್ಳ ನೃತ್, ಗಾನ–ಭಾವಗಳುಳ್ಳ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಲೋಕಾನುಕ್ರತಿಯುಳ್ಳ ನಾಟ್ಯ (ನಾಟಕ) – ಲೋಕ ವೃತ್ತಾನುಕರಣಂ – ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿ : ನಾಟ್ಯಂ ' ಎಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಉಕ್ತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಇದು ಬೆಳೆದ ಬಗೆ ವಿವರಿಸಿ, ದೇಸೀ ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಸಾಂಬ ಭೀಮರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯ ಸಹಿತ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾರ್ಗ ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟ್ಯ, ಅದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೀ ಧಾರವಾಡ ಸೀಮೆಯ ಜನಂ ಸೊಲ್ಲಿಸುವ ಕಾಲದಲಿ ಕರ್ಣಾಟ ನಾಟಕಂ ಪುಟ್ಟಿದುದು ಕೃತಪುರದೊಳು (೩೮) ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟು, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಆರ್ಥಿಕ ಲಾಭಕ್ಕಿಂತ ಆತ್ಮಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ಆಡುವವರ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗದ ಉದಯ, ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಾಟಕಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿವೆ.

ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗ – ಎ.ಆರ್.ನಾಗಭೂಷಣ :–

ನಾಟಕಕಾರ ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವದು ಲಿಖಿತ ರೂಪವಾದರೆ, ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವದು ರಂಗರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಎರಡು ರೂಪಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಭಾಷೆಗೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿ ಇದ್ದಾಗ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ, ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತ, ಸ್ನಾಯು ಚಲನೆ ಎಲ್ಲವೂ ಲಿಖಿತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ (೨) ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ, ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿ ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ರಚನಾ ಕ್ರಮ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ, ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ, ಬ್ರೆಕ್ಟರ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಅಂಗಗಳು ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಂವಿಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ನಾಟಕಕಾರ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಶಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ, ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ (೨೧) ಇಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ – ಮಾತಿಗೂ, ಆಂಗಿಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಭಾಷೆ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಜೆ.ಎಲ್.ಸ್ಟೇನ್ ಮುಂತಾದವರು ನೀಡಿದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ನಾಟಕದ ಗತಿ, ಕಾಳಜಿ, ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳಿವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಮೇಳ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಸ್ವಗತ – ಸ್ವಗತಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶೇಕ್ಸಪೀಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಓದುಗ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಡ ಉಂಟಾಗಿ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅದು ತಿಳಿಯಬಾರದೆಂಬ ಹಂಬಲ ಇದ್ದಾಗ ಜನಾಂತಿಕ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ (೩೧) ಎಂಬ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಜನಾಂತಿಕ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೇ ಹಾಡುಗಳು

[illegible]

ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆ ರಂಗ ಸೂಚನೆಗಳು, ಆವರಣ ತಂತ್ರ,ನಾಟಕದಲ್ಲೊಂದು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕಾರಗಳು ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ದಶರೂಪಕಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ, ಹರ್ಷ ನಾಟಕ, ಭಾವಾತಿರೇಕ ನಾಟಕ, ಪ್ರಹಸನ, ಗಂಭೀರ, ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತುಲನೆ ಮಾಡಿದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ರಂಗಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹೊಸ ಸಂಸಾರ, ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ್‌ನ ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಎರರ್ಸ್, ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ – ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಾಮನಾಥ :–

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ 'ನಾಟಕ' ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೂ ಕೂಡ 'ನೃತ್ ' ಧಾತುವಿನಿಂದ ರೂಪ ತಾಳಿದ್ದು, ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯಾದ ನಾಟಕವು, ನಟನ ನಾಟಕ, ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ನಾಟಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಜಾನ್ ಡಿಟ್ರಚ್ ಎಂಬ ರಂಗತಜ್ಞನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕ ಒಂದು ಕಥೆ, ಅದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಾತು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವಿಷಯ ಕುರಿತ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಪ್ರಯೋಗ, ವಿಧಾನ ಹಾಗೂ ವಿಕಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತಿಹಾಸ, ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು, ನಾಟಕ ಶಾಲೆ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗಸಂಗೀತ, ಬೆಳಕು, ಪ್ರಸಾಧನ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ, ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಏನನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ವಿಲಾಸೀ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು, ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ'ಲೇಖನದಲ್ಲಿ – ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ ಭಾಷೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿದ ಭಾಷೆಯಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ನೀತಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂ, ಭಾಷೆಯ – ಕನ್ನಡ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಹಿಂದಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಭಾಷೆಯ –'ಘಾಸಿರಾಂ ಕೊತ್ವಾಲ' ನಾಟಕದ ನಾನಾ ....''ಇನ್ನು ಸಾಕು ಘಾಶಾ .... ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಸಂತೈಸುತ್ತೇನೆ ಘಾಶಾ! (ಕೊಸರಿಕೊಂಡು ದೂರ ಸರಿದು) ತುಮ್ ಹಂಕೋ ಫಸಾತೇ ಹೋ ನಾನಾ ಸಾಬ್ ... ಯಹ ತುಮನೆ ಕ್ಯಾ ಕಿಯಾ ? .... ಮೇರಿ ಬಚ್ಚೀ ಕಾ ಜಾನ್ ಲೇಲಿಯಾ . ಮೇರಿ ಅಕೇಲಿ ಪ್ಯಾರೀ, ಔರ್ ಮಾಸೂಮ್ ಲಡಕೀ ಕೋ ತುಮನೆ ಮಾರಾ'' (ಘಾಶೀರಾಂ ಕೊತ್ವಾಲ್ – ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್ ಅವರ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರ ವೆಂ.ಮು.ಜೋಶಿ) ಈ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು, ಮುಂದೆ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ – ಪ್ರಸನ್ನ :–

ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಬಳಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ರಂಗಕೃತಿಗಳು , ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ತಂತ್ರಗಳು, ಧ್ವನಿಯ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ, ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಕಾರರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ–'' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಇನ್ನೂ ತೊಡಕಾದದ್ದು. ಹರಿಯಲೂ ಆಗದ ಹಿಡಿಯಲೂ ಆಗದ ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಬಂಧ ಇದು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೂ ಬೇಕು. ಲಿಖಿತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಬಲ್ಲ ನಾಟಕೀಯತೆಯೂ ಬೇಕು – ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಪದವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ನಾಟಕ, ಆಡಿದ ದೃಶ್ಯ–ಶ್ರವ್ಯ ಕೃತಿಯೂ ನಾಟಕ. ಇಂಗ್ಲಿಷ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಡ್ರಾಮಾ ಮತ್ತು ಥಿಯೇಟರ್ ಅನ್ನುವಂತಹ ಎರಡು ಭಿನ್ನವಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಎರಡನ್ನೂ 'ನಾಟಕ ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.'' (೫) – ಎಂದು.

ಭಾಗ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು – ರಂಗ ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯತೆ ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಥಿಯೆಟ್ರಿಕಲ್ ಹಾಗೂ ಡ್ರಾಮ್ಯಾಟಿಕ್ ಎರಡೂ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ – ಮುಂದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪದಗಳ ಪೋಣಿಸುವಿಕೆ–''ಗಾಳಿ ಹಡಗಿನ ಹಾಯಿಗಳ ಮೇಲೆ ಕೂತು ನಿನಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದೆ, ಬೇಗ ಹೋಗು . ನನ್ನ ಆಶೀರ್ವಾದ (ಲಾರ್ಟಿಸನಿಗೆ ಪೋಲೋನಿಯಸ್ – ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ್‌ನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟೊ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ (೬) ಈ ರೀತಿ ಪೋಣಿಸುವಿಕೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ನಾಟಕದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಮಾತಾಗಿಸಬೇಕಾದವರು ನಟ– ನಟಿಯರು ಎಂದು. ಮಾತಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ – ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಬಲವಾದ ವಾದವೂ ಒಂದಿದೆ. ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ (೧೧) ಕೊನೆಗೆ – ನಮಗೆ ಇರುವ ನಟನೆಯ ಪರಂಪರೆ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದು ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಚಾಚುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದೆ ನಟನೆಯ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ – ನಟನೆಗೆ ಇರುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುವದು. ಎರಡನೆಯದು ಸಂವಹನೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವದು – ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜನಪದ ನಟನೆ ಪಾತ್ರದ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಕೀ ಚಿತ್ರದ ಸಂವಹನೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಮುದ್ರೆಗಳು ಅವುಗಳ ಸಂವಹನೆ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತಿರುವ ಮುಖವಾಡಗಳು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ – ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತು, ನಾಟಕದ ಮಾತು – ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಜಡವಾಗಿ 'ಮ್ಯಾನರಿಸಂ ' ಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಹೋದದ್ದನ್ನು ಜಾಣತನದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂ , ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಡುಮಾತಿನ ಭಾಷೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮ್ಯಾನರಿಸಂ ನಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದು ವಿಪರ್ಯಾಸ (೨೧) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇ ಭಾಷೆ ಜಡವಾಗುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಮಾತಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆ – ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಪದ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ

ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಟಾಗೋರ ಹಾಗೂ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಭಾಷೆಗೆ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ, ನೈತಿಕವಾದದ್ದು(೨೮) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಬಳಕೆ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿ – ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಕ್ರಮೇಣ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಅವರ 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ ' – ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೇನಲ್ಲ (೩೨) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ , ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇನ್ನು ಆಡುಮಾತಿನ ಬಳಕೆ, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು .. ಇತ್ಯಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಸಮಯವರಿತು ಆಡು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವದಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ರೀತಿ, ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರ , ಇದಕ್ಕೆ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊಡುಗೆ ;ಮುಂದೆ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮಾತು ಮಾತು ಮಾತು ..ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾತು ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನಾಟಕ – ರಂಗಕೃತಿ ಃ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ – ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಹನೆಗಿಂತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸಂವಹನೆ ಎಂದಾಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ (೫೫) ನಾಟಕಕಾರ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಶ್ಚರ್‌ಗಳ ಬಡವಿನ ಬಂಧದ ಅಸಂಖ್ಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ (೫೮) ಮುಂದೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೇನೂ ಆಗಲಾರದ ಜಡತೆ ಆವರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು ನಾಟಕದ ಮಾತಿಗೆ (೬೨) ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ, ಮುಂದೆ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆ ಭಾಗ –೨ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಿರುವ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ – ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಶುರುವಾದದ್ದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದಲೇ ೧೯೨೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ (೭೫) ಎಂಬುದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗ –೩ ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ನೆನ್ನೆ – ಇಂದು – ನಾಳೆ – ಸಂ. ಡಾ. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮನಾಥ ಃ–

ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ , ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸಹಯಗದಲ್ಲಿ ೧೯೮೩ ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ – ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ಇತಿಹಾಸ, ಕೊಡುಗೆ , ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಃ ಇಂದು – ನಾಳೆ ಕುರಿತ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದ ಸಂಕಲನ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ಥಿತಿ–ಗತಿ ಕುರಿತು ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತು – ಎಚ್.ಕೆ.ಯೋಗಾನರಸಿಂಹ ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಾ, ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು

[illegible]

ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದವು. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತವೇ, ಅಂದರೇ ಹಾಡುಗಳು, ಕಂದಪದ್ಯ, ಸೀಸ ಪದ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ವೃತ್ತಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. (೨೩) ಹಾಗೆ ಹನುಮಂತನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ನಿನ್ನ ಹೆಸರೇನು ? ಎಂದಾಗ 'ಜನೆವರಿ ಫಬ್ರವರಿ ಮಾರ್ಚ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಹಾಸ್ಯ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿ, ವರದಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿ ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ : ಇಂದು ' ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ, ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯವೂ ಕೂಡ ನಾಟಕಕಾರನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಯೇ ನಡೆಯುವಂಥದು. ಅಭಿನಯ ಎಂದೂ ಭಾಷಾತೀತವಾಗಿ ಅಥವಾ ಭಾಷಾ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಇರುವದಿಲ್ಲ(ಮೈಮ್, ಮೂಕಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು) –(೧೧೬) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಳಿನ ರಂಗಭೂಮಿ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ–''ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ದುರುಪಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ '' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ (೧೨೫). ಹೀಗೆ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು ಈ ಕೃತಿಯಿಂದ ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ :–

ರಂಗಭೂಮಿ ಹಲವಾರು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಸಂಗಮ. ಅದರ ಜೀವಾಳ ನಾಟಕ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವೆನಿಸಿದ ಜನಪದ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಹಾಗೂ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಗಳು, ಮೈತಳೆದು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಆಡುಮಾತಿಗೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡಲಾಯಿತು. (೨೨) ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ನೂರು ಪಾಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಮಾಡಬಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ವಿಚಾರವಂತನಿಗೆ ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಜೀವನ ತತ್ವವನ್ನೂ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಕಲ್ಪನಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವೈಭವವನ್ನೂ, ತಾಮಸಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಬೆಳಕು–ಬೆಡಗುಗಳನ್ನೂ ಅರಸಿಕನಿಗೆ ಬಾಳಿನ ವಿನೋದವನ್ನೂ ಉಣಿಸುತ್ತದೆ.'' ಎಂದ– ಹೆನ್ರಿ ಅರ್ವಿಂಗ (೨೪)ನ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಾನ ನಾಟಕಕಾರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕನು ತನ್ನ ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ– 'ಭಾಷಾಕೃತಾನಾಂ ' ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು(೩೩) ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ವಿವರ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನೋರಂಜನೆಯಾದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ – 'ಭೂತಾರಾಧನೆ' ಅತೀ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಅದರ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿ, ಮುಂದೆ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ, ಬಯಲುಸೀಮೆಯ ನೃತ್ಯನಾಟಕ, ಪುರವಂತರ ಕುಣಿತದ ಉದಾಹರಣೆ (ಎಂ.ಟಿ. ಧೂಪದ ಅವರ ಸಂಗ್ರಹ) ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತು, ಲೇಖನದಲ್ಲಿ– ಗಾನ ನೃತ್ಯಗಳ ಅಡಿಪಾಯದ ಮೇಲೆ ಮಾತಿನ ಮಂಟಪ ಹಬ್ಬಿ ಬಂದಾಗಲೇ ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಅವತಾರವಾಯಿತು.'' ''ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಿಬ್ಬರಿಗೂ ರುಚಿಸುವಂತಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಆಡುಮಾತು ನಾಟಕದೊಳಕ್ಕೆ ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲನೆ ಸರಿದು ಬಂದು ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ

ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ (೬೪)ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಚಯ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನತೆಯ ರಂಜನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ, ನಂತರ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ – 'ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಥಮ ಗುರು ' ಎಂಬ ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ – ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು , ಅವುಗಳ ಕೈಕೊಂಡ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕ್ರಮಗಳು – ಉದಾ : ಆಡುಮಾತಿನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಿಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. (೧೪೧) ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ವಿವರಗಳೂ ಇವೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ವೃತ್ತಿ ರಂಗದ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ , ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳು, ಅವುಗಳ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳು ಇವೆ. ಮುಂದೆ ಎ.ವಿ.ವರದಾಚಾರ್, ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಚಿ.ರಾಘವ, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು ಮಹಮ್ಮದ ಪೀರ್ , ಹಂದಿಗನೂರ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ, ಮಧ್ವರಾಜ ಉಮರ್ಜಿ, ಜಿ.ಎಚ್.ವೀರಣ್ಣ ಮುಂತಾದವರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳಿವೆ. – ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಯ ಮಾತಿನ ಮಂಟಪ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕೆ.ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ಮಾಸ್ಟರ್ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಕುರಿತು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ , ಪ್ರಚಾರ , ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಗಾಯಕ–ನಟರು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ . ಆಗ ಕವಿಗಳು ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೂರು ಹಾಡುಗಳು, ನಲವತ್ತು–ಐವತ್ತು ಕಂದಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. (೨೭೨) ಎಂಬುದನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶ, ತಮಿಳು ರಂಗಗಳು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆದವು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟು; ಇದು ಹೇಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿತು , ವಿಲಾಸೀ ರಂಗದಲ್ಲಿ ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಭಾಷೆ, ನೈಜತೆ ಪಡೆದವು. ರಂಗಭೂಮಿ ಕೇವಲ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಕ್ಷೇತ್ರವಲ್ಲ, ಕಲಾ ವೃದ್ಧಿಯ ಸಾಧನ ರಂಗ '' – ಎಂಬುದು ವಿಲಾಸಿ ರಂಗದ ತತ್ವವಾಯಿತು (೩೦೪). ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ – ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು – ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು, ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು, ಅವರ ಕೃತಿಗಳು, ತಂತ್ರಗಳು, ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಗೀತ–ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯ, ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೆದ ನಾಟಕಕಾರರು, ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳು, ಆಶುನಾಟಕ , ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹೇಳಿ, ನಾ.ಕಸ್ತೂರಿಯವರು ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಎಳೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಶುನಾಟಕದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು (೩೮೭) ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನೆರಳ ನಾಟಕ, ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ, ಭಾಷೆ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ, ಅದರ ತಂತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ ವಿಷಯಗಳ ಹಿನ್ನೋಟ –ಮುನ್ನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ:–

ನಾಟಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಾಗ ರೂಪು ತಾಳಿದ್ದು ರಂಗಕೃತಿ ಎಂಬ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ''ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ '' – ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳಿಯ ಅನುವಾದದ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕಥನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಮಗ್ರತೆ ಉಂಟಾಗಿದೆ.''(೭೦) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಅಯ್ಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯರು, ಧೊಂಡೂ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲ,ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರ್ ಮುಂತಾದವರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ಕಥೆ , ವೈಶಿಷ್ಯ, ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಭಾಷೆಗಳೆರಡೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿವೆ. (೯೧) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ನವೋದಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ, ಬ್ರಿಟಿಷರ ಮೂಲಕ ಹೇಗೆ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ಎಂಬುದರ ಸವಿಸ್ತಾರವಾದ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರು, ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ (೧೮೮೨) ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಅಂತೆಯೇ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯದಿಂದ ನೊಂದಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಅನೇಕ ಮಹನೀಯರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಮ್ಮೆ ಮೂಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರು ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾದ ಕಾವ್ಯ–ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅನೇಕ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡಿದವು. ಹೀಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಗಾಳಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧುನಿಕಗೊಳಿಸಿತು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು–ವಿನ್ಯಾಸ, ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ – ''ಪುರಾಣ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸುವ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಭಾಷಣಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಓರೆಕೋರೆಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿವೆ.'' (೧೨೦) ಹಾಗೆಯೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಬೇರು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ '' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾವೆ, ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ, ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಕುವೆಂಪು, ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ವೀ.ಸೀತಾರಾಯಮ್ಯ , ಎಸ್.ವಿ.ರಂಗಣ್ಣ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳು ಅವುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ, ಭಾಷೆ, ಸಾಂದರ್ಭಿಕತೆ , ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಸಹಿತ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ – ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳು, ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಫಲವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ, ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ, ಆರು ಬೆರಳಿನ ಕುರುಹು, ಕನ್ಯಾ ವಿಕ್ರಯ. ಇವು ಮೂರೂ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗಮನಾರ್ಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಮುಂದೆ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳ ವಿಸ್ತೃತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿವೆ. ಹಾಗೇ ಶ್ರೀರಂಗ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ,ಬೇಂದ್ರೆ, ಗೋಕಾಕ, ಜಡಭರತ, ಲಂಕೇಶ,

ಕಾರ್ನಾಡ, ಚಂ.ಪಾ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಕಂಬಾರ, ಮುಂತಾದವರ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವಿನ ನಾಟಕಗಳು ಆಡುಮಾತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ – ಸಂ: ಡಾ. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ :–

ನಾಟಕ ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾಗಲು ಭಾಷೆಯೇ ಮೂಲವಾದುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಾಗಲೇಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ಅಪರೂಪವಾದ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮಹತ್ವದ ಪುಸ್ತಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನಿಯವರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತಾ, ಮುಖ್ಯ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (೧) ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ತುಂಬಾ ಸೊರಗಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. (೨) ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಹೊಸ ಭಾಷೆಗೆ ತಡಕಾಡುವುದು. (೩) ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ನಾದಿ ಅದರಲ್ಲೊಂದು ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವದು – ಎಂದು ಹೇಳಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭೌಗೋಲಿಕ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ – ಮೈಸೂರು, ಮಂಗಳೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಪ್ರದೇಶದ ಉಪ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಧ್ವನಿಮಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅಕೃತ್ರಿಮಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ವಾಕ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆ, ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕರಾವಳಿ ಕನ್ನಡ, ಹಳೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ (೪) ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳಿಗೆ ನಾಟಕಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭೂಭಾಗದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಭಾಷಾ ಬಂಧವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮೇಲೆ ಅನ್ಯ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭಾವ ಕುರಿತು ಡಾ.ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಬಿದರಕುಂದಿ ಅವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ – ನಾಟಕದಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಭಾವ ಹೊಂದಿದೆ. ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೇ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳೀ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ. ಮುಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಶಾಕುಂತಲ, ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ, ರತ್ನಾವಳಿ, ಶೂರಸೇನ ಚರಿತೆ ಓಥೆಲೋ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತಗೊಂಡವು. ಹಾಗೆಯೇ ಪಾರಸೀ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಟ ಪದ ಸಮುಚ್ಚಯ, ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಗಳು, ಕನ್ನಡದ ಉಳಿವಿನ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಷ್ಟೇ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೂ ದಕ್ಕಿತು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಡುಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದವು, ಎಂಬುದಾಗಿ ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಡಾ. ಸಾ.ಶಿ.ಮರುಳಯ್ಯ – ಎಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಿದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಇದೆ; ಅರ್ಥವಿದೆ, ಛಂದಸ್ಸಿದೆ, ನಾದವೂ ಇದೆ, ಈ ಕಾರಣ ಗೀತನಾಟಕ ಭಾವಗೀತಗಳ ಗುಚ್ಛ (೨೫) ಇಡೀ ಪ್ರತಿ ಪದ, ಪಾದಕ್ಕೂ ಸಾತತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ – ಪು.ತಿ.ನ ಹೇಳುವಂತೆ – ಮಾತು ಮತ್ತು ಧಾತು – ಮಾತು ಎಂದರೆ ಭಾಷೆ. ಧಾತು ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತ. ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಮೊಜಾರ್ಟ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ತಾಯಿಗೆ ಗೀತ ನಾಟಕ (ಒಪೆರಾ) ವಿನಮ್ರಳಾದ ಮಗಳು – ಗೀತನಾಟಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡ ಪ್ರಕಾರ – ಗೀತ ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಡು ನುಡಿಯ ಅನುಸಂಧಾನವೂ ಇದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆ, ನೃತ್ಯರೂಪಕ ಎಂಬ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುರಿಸಿ, ಪು.ತಿ.ನ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಮುಂತಾದವರ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಎಂ.ಅಬ್ದುಲ ರೆಹಮಾನ ಪಾಷಾ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ರೇಡಿಯೊ ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ರೇಡಿಯೊ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ನಾಟಕ ಎಂದರ್ಥ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಆಶಯ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆ, ದೃಶ್ಯದ ಘಟನೆ, ಕಾಲ, ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ – ಭಾಷೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂವಹನದ ಸಾಧನೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕದ ಸಂವಹನದ ಸಾಧನದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನೊಂದಿಗೆ ಧ್ವನಿ ವಿಶೇಷಗಳೂ, ಸಂಗೀತ, ನೀರವ – ಇವೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಸೂಕ್ತ ಸಂಬದ್ಧ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದಲೇ ನಾಟಕವು ಶ್ರೋತೃ ವರ್ಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ (೪೩) ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠರು ದೂರದರ್ಶನ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಕ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಕನ್ನಡ ಅಥವಾ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ, ಇಲ್ಲವೆ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. (೫೦) ದೂರದರ್ಶನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಲೋಜ್–ಅಪ್‌ಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ ಭಾವ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ತೀರಾ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ – ಪ್ರಸಾರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಭಾಷೆ ಅಂದರೆ ಕ್ಯಾಮೆರಾ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಡಾ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ – ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ತೂಗಿ ತೂಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮೆರಾ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ದಿವ್ಯ ದರ್ಶಿನಿ. ಅದರದೇ ಆದ ಭಾಷೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಅದು ಶಬ್ದ ಪುಂಜಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ತಳ್ಳಿ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅತ್ಯಂತ ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿವೇದಿಸಬಲ್ಲದು (೫೬) ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಡಾ.ಎಚ್.ಎಂ.ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಬಳಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಎದುರಿನ ಪಾತ್ರದವರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡುಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತಾಡುವುದು ವಿಧಾನ. ಸಂಬೋಧನಾ ಪ್ರಧಾನ, ವರ್ಣನಾ ವಾಕ್ಯಗಳು, ಪುನರಾವರ್ತಿತ ರೂಪಗಳು, ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ಮುಂದೆ ಡಾ. ವಿ.ಜಿ.ಪೂಜಾರ ಅವರು ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರವೆಂದರೆ ಮೂಲವನ್ನು ಬಿಡದೇ ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ಬದಲಿಸದೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಹೇಳುವುದು. ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇದೆಯೋ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಔಚಿತ್ಯವರಿತು ತರುವುದಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಸಹಿತ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟುವಂತೆಯೂ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯಚಿ ವಿನೋದ, ವಿಡಂಬನೆ, ಹರುಷ,ವಿಷಾದ, ದುಃಖ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳು ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಶದ್ಧತೆ, ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇರುವ ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯಗಳು ಇರಬೇಕು. ಆಡುಮಾತುಗಳಿರಬೇಕು ಎಂದು ಈಶ್ವರ ಕಮ್ಮಾರ ಅವರು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಡಾ.ಬಿ.ಆರ್.ಪೋಲಿಸ ಪಾಟೀಲ ಅವರು ಪಾರಿಜಾತ ಮತ್ತು ಶರಣರಾಟಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು – ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ – ಸಣ್ಣಾಟದ ಭಾಷೆ ವಿನೂತನವಾಗಿದೆ. ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಜನಪರ ಭಾಷೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹುಲುಸಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಗಡಿ ಪ್ರದೇಶದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿ, ಮರಾಠಿಯ ಅನೇಕ ಶಬ್ದಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿವೆ – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಶರಣರಾಟದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಭಾಷೆಗೆ ಜೀವಂತ ನಿದರ್ಶನವಿದೆ ಎಂದು. ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಡಾ.ಶಿ.ಮ.ಹಿರೇಮಠ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ದಾರುಣ ಕಥೆಯೇ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಹಾಡು, ಘೋಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಬೀದಿಯೇ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇಲ್ಲಿ ಸರಳವಾದ ಭಾಷೆ, ನೇರವಾದ ಭಾಷೆ, ಹಿತ–ಮಿತವಾದ ಭಾಷೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಎಂಬ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಡಾ. ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆಯವರು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು– ಆಡುಬಾಷೆ, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆ, ಜನಪದ ಭಾಷೆ– ಎಂಬುದಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ – ಸಂ.ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ :–

ಪ್ರೊ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು – ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಕುರಿತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಭಾಸ, ಅಶ್ವಘೋಷನಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಭವಭೂತಿಯ ವರೆಗೆ ಇರುವ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹರಹು ಮತ್ತು ಎತ್ತರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ, ಶಾಕುಂತಲ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು ; ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. (೭) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ– ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ : ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ – ಎಂಬ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಅವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಸ್ವರೂಪ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಯಲಾಟದ ಕವಿ, ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ, ನಾದ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಯಲಾಟದ ಕವಿಯಂತೆ ಇವನು ಸಮೂಹಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದ್ದವನಲ್ಲ. ವಸ್ತು ಪ್ರಾರಂಭದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿದ್ದು ಎಲ್ಲರೂ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ''(೧೦) ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಬಯಲಾಟ ಇನ್ನುಮೇಲೆ ಉಳಿದರೆ ಅದು ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದಲೇ ಉಳಿಯಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಭಾವ ಕುರಿತು ಬಿ.ಟಿ.ದೇಸಾಯಿ ಅವರು "Imitation is the worst form of admiration" ಅಲ್ಲವೆ ? ಎಂದು ಹೇಳಿ, ನಾವು ಭಾರತೀಯರು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಅನುಕರಣಶೀಲ ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರಭಾವಿತ ಜನಾಂಗವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದಿದ್ದೇವೆ''(೧೪) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಿಂದ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡಿತು ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ, ಕೈಲಾಸಂ, ಲಂಕೇಶ, ಚಂಪಾ, ಕಂಬಾರ, ಕಾರ್ನಾಡ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಶೈಲಿ–ನಾಟಕಗಳನ್ನು ದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ವಸ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಎಂಬ ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ ಅವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ – ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಅನುಕೂಲವೂ ಉಂಟು. ಅನಾನುಕೂಲವೂ ಉಂಟು (೨೩) ಕನ್ನಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಗಮನ ದೊರೆತದ್ದು ಅವತಾರ ಪುರುಷರ ಅಥವಾ ದೈವಬಲವುಳ್ಳವರ ಭಾಗ್ಯದ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಕುವೆಂಪು, ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ಕೈಲಾಸಂ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ವಿ.ಸೀ., ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಡಾ.ಪ್ರಭುಶಂಕರ, ಮಾಸ್ತಿ ಸಂಸ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಕುರಿತು ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು – ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಸೋಲು ಮತ್ತು ಸಂಕಟಗಳ ತೀವ್ರ ಶೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾಸನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಪುನರ್‌ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ ' ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕವೊಂದರ ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಗ್ರೀಕ್‌ನಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡ 'ಪಾರಸಿಕರು' ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಅರಿವು ಕುರಿತು ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ ಅವರು ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೈಲಾಸಂ, ಲಂಕೇಶ, ಇವರ ಸಮಾಜಮುಖಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರು – ನಾಟಕ : ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕುರಿತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ – ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಬೀಸು ದೊಡ್ಡದಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತೇ ಮುಖ್ಯ ನಿರೂಪಣ ಮಾಧ್ಯಮ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತಡ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಸಹಜವಲ್ಲದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಗರ್ಭಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ (೭೮) ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಪೂರಕವಾದ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಸ್ಥಾಂತರದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಗೊಂದಲಿಗರು, ಹಗಲು ವೇಷ, ದಾಸರ ಆಟ, ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದೆ ಎನ್.ಎಸ್.ವೆಂಕಟರಾಮ್ ಅವರು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ, ನಿರ್ದೇಶನ ಕುರಿತು ಬರೆದರೆ, ನಾಟಕ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಮರ್ಶೆ ಕುರಿತು ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರು; ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ಕುರಿತು ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರು, ರೇಡಿಯೊ ರೂಪಕ ಕುರಿತು ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ , ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಕುರಿತು ಎಸ್.ಅನಂತನಾರಾಯಣ ಅವರು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ – ಸಂ : ಅ.ನ.ಕೃ :–

ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ನೃತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ವಿಶೇಷಾಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ವಿಭಾಗವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕುರಿತು ಸಿ.ಪ.ಚೆನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತು ಸಿ.ಆರ್.ಸುಬ್ಬರಾವ್, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತು ರಾ.ಯ.ಧಾರವಾಡಕರ, ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಕಾರರು, ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯರು, ಕೈಲಾಸಂ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ''ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಮಹತ್ತಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಆತನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ – 'Kannada-Anglo' ಹೊರಗಿನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಚಲಾವಣೆ ಜನಜೀವನದಿಂದಲೇ ತಪ್ಪಿಹೋಗುವ ಕಾಲ ಬಂದಾಗ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಗತಿ ಏನೋ'' (೩೧೭) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಗ್ಗೆ – ಇವರು ಸಮಾಜದ ದೌರ್ಜನ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಕೆರಳುತ್ತಾರೆ. ಕೆಟ್ಟದ್ದನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಷ್ಠುರತೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಭಾಷೆ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ವಾದಸರಣಿ , ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರಳು ಹುರಿದಂತೆ ಚಟಪಟ ಪುಟಿದೇಳುವ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದ ಮಾತುಗಳಿವೆ (೩೧೭) – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪೂರ ಅವರ 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು', ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ' ಪು.ತಿ.ನ.ಅವರ ಗೀತನಾಟಕ, ಮೈ.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ ಅವರ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ' ಚಿಕ್ಕ ಲೇಖನ. ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಟರ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಫುಟವಾದ ವ್ಯಾಕರಣಬದ್ಧವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆ, ಮಿತ ಭಾಷಣಗಳು, ರಾಗಬದ್ಧವಾದರೂ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಸಂಗೀತ, ಸಂಯಮದಿಂದ ಕೂಡಿ , ಸಭ್ಯತೆಯ ಗೆರೆ ದಾಟದ ಅಭಿನಯ,ಇವು ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದರ್ಶಗಳಾಗಿದ್ದವು.''(೩೫೦) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದೆ ಎನ್ಕೆ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಅವರ 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಲೇಖನ ಸಂಪತ್ ಅವರ 'ಅಭಿನಯ ಕಲೆ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ – ''ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಲಾವಸ್ತುಗಳು ಯಾವ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ನಟನ ದೇಹವೆಂಬ ಕಲಾ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡಿಸುವುದೇ ಅಭಿನಯ ಕಲೆ ''– ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ವಾಕ್‌ಪಟುತ್ವ (Delivery of speech) ಅಂದರೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಹೇಳುವಿಕೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಟನೆಯ , ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಐದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ದೇಹ ವಿಕ್ಷೇಪ, ಅವಯವಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ಮುಖಭಾವ, ನಡಿಗೆ, ಚಲನವಲನಗಳು, ಮುಂದೆ ಧ್ವನಿ, ಸ್ವರಭಾರ, ಧ್ವನಿ ವಿಕಾರ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಅ.ನ.ಕೃ ಅವರ ಲೇಖನಗಳಿವೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಷಯಗಳು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು, ಮಾಹಿತಿಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ, ತಂತ್ರ ಕುರಿತು ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ಆ ಮೂಲಕಅ ವನ್ನು ಕೂಡ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಪೂರ್ಣ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳಾವಕಾಶದ ಅಭಾವದ ಮೂಲಕ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡದೇ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

★ ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ – ಬಿ.ವಿ.ವಸಂತಕುಮಾರ.
★ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಂಗ – ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಕಲನ – ಗಣೇಶ ಅಮೀನಗಡ.
★ ರಂಗ ನಾಟಕ – ಪ್ರಯೋಗ ಸಾರ್ಥಕತೆ – ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ.
★ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ – ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಡೋಣೂರ.
★ ರಂಗ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನ – ಡಾ.ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ.
★ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ – ಸಂ. ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡ್ಕ.
★ ರಂಗ ಪ್ರಸಂಗ – ಡಾ.ಎಚ್.ಎ.ಪಾರ್ಶ್ವನಾಥ.
★ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯ ಕಾಲ – ರಾ.ಯ.ಧಾರವಾಡಕರ.
★ ಮಾವಿನ ಮರದಲ್ಲಿ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣು – ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.
★ ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ – ಭಾಗ– ೧ ಶ್ರೀರಂಗ.
★ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು – ವಿಮರ್ಶೆ – ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್.
★ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ – ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ.
★ ಧುತ್ತರಗಿ ಅವರ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳು – ಸಂ. ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ.
★ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ – ಸಂ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ.
★ ಬೇಂದ್ರೆ ನಾಟ್ಯ ಯೋಗ , ಸಿದ್ಧಾಂತ –ಸಮೀಕ್ಷೆ. ಸಂ. ಡಾ. ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆ.
★ ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿ – ಸಾಂಗತ್ಯ – ಅಸಾಂಗತ್ಯಗಳ ಸ್ಥೂಲ ದೃಷ್ಟಿ– ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್ಟ.
★ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ – ಪ್ರೊ.ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ.
★ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು – ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ , ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ.
★ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ – ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ.
★ ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು – ಡಾ.ಸುಖದೇವ್. ಎಂ.ಪಾನಬುಡೆ.
★ ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ – ಸಂ. ಕೆ.ಸಿ.ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ.
★ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಎನ್ಕೆ.

– ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

...

ಅಧ್ಯಾಯ – ಮೂರು

ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಅಧ್ಯಾಯ – ಮೂರು

ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬಹಳ ರಮ್ಯವಾದುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ' ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಂಜಿಸಿ ಆತ್ಮವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಅಭಿನಯಗಳು ಮೇಳೈಸಿ ರಸ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮೈತಳೆದ 'ನಾಟಕ' ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಭಾಗಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಒಂದೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾಂಶ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಾಂಶ, ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾಂಶ, ವಾಸ್ತುಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರದ ನಿರ್ಮಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ನಮಗೆ ದೊರೆತ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಇದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಶಿಲಾಲಿ ಮತ್ತು ಕೃಶಾಶ್ವ ಎಂಬುವವರು ನಟ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕ್ರಿ.ಶ. ಒಂದು ಹಾಗೂ ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. (ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ – ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ) ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೇಳು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಐದು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿ, ಉದ್ದೇಶ, ಮಂಟಪ ವಿಧಾನ, ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಾನ, ಹೀಗೆ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಉಳಿದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳು (ಅಧ್ಯಾಯ ೬–೭) ಅಭಿನಯ, ಆಂಗಿಕ ೮–೧೩, ವಾಚಿಕ ೧೪ – ೧೯, ಆಹಾರ್ಯಾದಿ ೨೧–೨೬, ಧರ್ಮಿ ೧೩, ವೃತ್ತಿ ೨೦, ಪ್ರವೃತ್ತಿ ೧೩, ಸಿದ್ಧಿ ೨೭, ಸ್ವರ ಅತೋದ್ಯಗಾನ ೨೮–೨೪. ರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಇತರ ವಿಚಾರ ೩೫, ಭರತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ೨೬–೨೭ ರಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಉಕ್ತವಾಗಿವೆ. ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮಿಕ್ಕ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಅಧಿಕೃತ ಎನ್ನಬಹುದು. ನಾಟ್ಯವನ್ನು , ಅಭಿನಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ' , 'ನಾಟ್ಯ ದರ್ಪಣ', 'ನಾಟ್ಯ ಪ್ರದೀಪ', 'ನಾಟ್ಯ ಚೂಡಾಮಣಿ' ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಯಾವವೂ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

''ರಸಭಾವಾಹ್ಯಭಿನಯಾಃ ಧರ್ಮಿ ವೃತ್ತಿ ಪ್ರವೃತ್ತಯಃ।
ಸಿದ್ಧಿ ಸ್ವರಾಸ್ತಥಾತೋದ್ಯಂ ಗಾನ ರಂಗಶ್ಚ ಸಂಗ್ರಹಃ ॥

– ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ೬ –೧೦

ನಾಟ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಭರತನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸವು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶ. ನಾಟ್ಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗತಕ್ಕ ಆನಂದ, ಹಾಗೆಯೇ ಅಭಿನಯವು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ಅಭಿನಯವು ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಕ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವು ಶಾರೀರ, ಮುಖಜ, ಚೇಷ್ಟಾಕೃತ ಎಂದು ಮೂರು ವಿಧ. ಕೈ, ಕಣ್ಣು ಮುಂತಾದ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಚಲನೆಗಳು ಶಾರೀರ ಮತ್ತು ಮುಖಜ, ನೃತ್ತ ವಿಶೇಷಗಳು, ಚೇಷ್ಟಾಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ರೀತಿ, ಆಡುವ ವಿಧಾನ ಇತಿವೃತ್ತ ಅಥವಾ ವಸ್ತು ಛಂದಸ್ಸು ಗುಣ, ದೋಷ, ಅಲಂಕಾರ ಇವೆಲ್ಲವೂ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವೆಂದರೆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವೇಷ–ಭೂಷಣಾದಿ ನೇಪಥ್ಯದ ರಚನೆ. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವೆಂದರೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಸ್ತಬ್ಧತೆ, ಮೂರ್ಛೆ, ಬೆವರುವಿಕೆ, ವರ್ಣ ಬದಲಾಗುವದು, ಕಣ್ಣೀರು, ಧ್ವನಿ ಬದಲಾಗುವದು ಇವು ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳು.

ಈ ನಾಲ್ಕೂ ವಿಧವಾದ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲದೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯಾಭಿನಯ, ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ ಎಂಬುದಾಗಿ ಎರಡು ಅಭಿನಯಗಳೂ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ–ನಾಯಿಕೆಯರ ಭೇದ, ಅವರ ಶೀಲ–ಸ್ವರೂಪಗಳು, ಪರಿವಾರ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕ, ಮುಂತಾದವರ ಗುಣಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಾರದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಚಿತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಂಗಾಂಗ ಸಂಕೇತದಿಂದ ತಿಳಿಸುವ ಕ್ರಮವು ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅಂಗಾಭಿನಯಗಳು ಅಂತರವಾದ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸೂಚಕಗಳಾಗುವುದಲ್ಲದೇ ಚಂದ್ರ, ಸೂರ್ಯ, ಹುಲಿ, ಕರಡಿ, ನದಿ, ಪರ್ವತ ಮೊದಲಾದ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಸಂಕೇತಗಳಾಗುವವು. ಇವುಗಳ ವಿವರ ಹರ್ಷಾದಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಅಭಿನಯ. 'ಆಕಾಶವಚನ' , 'ಜನಾಂತಿಕ' ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ರೀತಿ – ಇವೆಲ್ಲವೂ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಧರ್ಮಿ – ವೃತ್ತಿ – ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು, ಸಿದ್ಧಿ ಃ–

(ನಾಟ್ಯ) ಧರ್ಮಿ ಅಂದರೆ ನಟರು ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರತಕ್ಕ 'ಸಮಯ' ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆಡುವ ಮಾತನ್ನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದು, ನರ್ತನ ಮಾಡುತ್ತ ನಡೆದುಬರುವದು, ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ನಟರೂ ಆಡಿದ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳದಂತಿರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ...

ವೃತ್ತಿ ಎಂದರೆ – ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸತಕ್ಕ ವಿಷಯಗಳ ಸ್ವರೂಪ ವಿಶೇಷ. ಇದು ಕೈಶಿಕೀ , ಸಾತ್ವತೀ, ಆರಭಟೀ , ಭಾರತೀ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ.

ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂದರೆ – ಪಾತ್ರಭೇದ, ದೇಶಭೇದಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗುವಂತೆ ನಟರು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಭಾಷೆ, ವೇಷ–ಭೂಷಣ ಮುಂತಾದವುಗಳು.

ಸಿದ್ಧಿ ಎಂದರೆ ಗಲಭೆ–ಗದ್ದಲಗಳಾಗದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ನಾಟಕ ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸುವುದು.

ವಸ್ತು – ಇದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರತಕ್ಕ ಕಥಾ ಭಾಗ. ಇದಕ್ಕೆ ಇತಿವೃತ್ತ ಎಂದೂ ಹೆಸರು. ಇದು 'ಅಧಿ ಕಾರಕ', 'ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ' ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ಈ ರೀತಿ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ.

ಇನ್ನು ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳು, ವಿಷ್ಕಂಭ, ಪ್ರವೇಶಕ, ಚೂಲಿಕಾ, ಅಂಕಾಸ್ಯ, ಅಂಕಾವತಾರ,ಮುಂದೆ ಶ್ರವ್ಯಾಶ್ರಾವ್ಯಗಳು, ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳು, ಅವಸ್ಥೆ, ಸಂಧಿಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳು, ಛಂದಸ್ಸು, ಗದ್ಯ ಭಾಷೆ, ನಾಟ್ಯಮಂಟಪ,

[illegible]

ಪ್ರಯೋಗ, ನಟರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ನಾಟ್ಯಭೇದಗಳು, ಉಪರೂಪಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ.

ಈಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ವಾಚಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳ ವಿವರಗಳು ಇಂತಿವೆ :–

ಲಕ್ಷಣಗಳು (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ)

ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಎರಡು ತರಹದ್ದು. ಒಂದು ಅವಿದ್ಧ , ಇನ್ನೊಂದು ಸುಕುಮಾರ. ಯಾವ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯುದ್ಧ, ಕಲಹ, ಶಸ್ತ್ರದಿಂದ ಛೇದ–ಭೇದ, ಮಾಯಾ ಮಾಟ, ಇಂದ್ರಜಾಲ, ಅನೇಕ ಪುರುಷಪಾತ್ರ, ತೀರ ಕಡಿಮೆ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾತ್ವತೀ–ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿಗಳು ಇರುವವೋ ಅದು ಅವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ. ಡಿಮ–ಸಮವಕಾರ–ವ್ಯಾಯೋಗ– ಈಹಾಮೃಗ, ರೂಪಕ ವಿಧಗಳು ಅವಿದ್ಧ . ದೈತ್ಯ–ದಾನವರು ಇಲ್ಲವೆ ಅಂತಹ ಸ್ವಭಾವದವರು ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು.

ಇನ್ನು 'ಧರ್ಮಿ' ಎರಡು ತರಹದ್ದಿದೆ. ಲೋಕ ಧರ್ಮಿ, ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮಿ ಎಂಬುದಾಗಿ. ಸಹಜವಾದ ಭಾವನೆಗಳು, ಅವಿಕೃತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಸಹಜವಾದ ಅಭಿನಯ, ದಿನನಿತ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಅಂಗಲೀಲೆ ಇಲ್ಲ ಇದು ಲೋಕಧರ್ಮಿ. ಕೃತಕ ಶೈಲಿಯ ವಾಕ್ಯಗಳು, ಅಸಹಜ ಘಟನೆಗಳು, ಉದ್ದುದ್ದ ಆವೇಶದ ಭಾಷಣ, ಅಂಗಲೀಲೆಯ ಅಭಿನಯ (ನೃತ್ಯ) ಅಮಾನುಷ ಪುರುಷರು ಇದ್ದರೆ ಅದು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ.[೧]

ಇನ್ನು ವಾಚಿಕ(ಶಬ್ದ)ವು ನಾಟಕದ ಶರೀರವಿದ್ದಂತೆ. ಆಂಗಿಕ ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುವವು. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ವಾಚಕವು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೂಲ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ನಾಮ, ಆಖ್ಯಾತ, ನಿಪಾತ, ಉಪಸರ್ಗಗಳಿವೆ. (ಸಂಸ್ಕೃತ) ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಧಿ–ಸಮಾಸಗಳಿವೆ. ವಿಭಕ್ತಿಗಳಿವೆ. ವಿಭಕ್ತಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುವದು. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಯತ್ನ ಅಭ್ಯಾಸಗಳ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಶಬ್ದೋಚ್ಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳಿವೆ. ವ್ಯಂಜನಗಳಿವೆ. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಹವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಠ್ಯವು (ಮಾತುಗಳು) ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ; ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಕೃತ. (ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ) ಅ–ಕಾರದಿಂದ ಔ–ಕಾರದ ವರೆಗೆ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳಿವೆ. ಕ–ಕಾರದಿಂದ ಹ–ಕಾರದ ವರೆಗೆ ೩೩ ವ್ಯಂಜನಗಳಿವೆ. ಶಬ್ದವು ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದಾದರೆ ಅಕ್ಷರವು ಸ್ವರ–ವ್ಯಂಜನ ಸಂಯೋಗದಿಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಗಳಾಗಲೀ ವ್ಯಂಜನಗಳಾಗಲೀ ಕಂಠ–ತಾಲವ್ಯ–ನಾಲಿಗೆ–ತುಟಿ–ಹಲ್ಲು ಮುಂತಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವವು. ಇದಲ್ಲದೆ ಹ್ರಸ್ವ, ದೀರ್ಘ, ಘೋಷ, ಮಹಾಪ್ರಾಣ ಮುಂತಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವಿದೆ. ಶಬ್ದದ ಸರಿಯಾದ ಉಚ್ಚಾರಕ್ಕೆ ಈ ಜ್ಞಾನ ಅಗತ್ಯ.

---

೧. ಅನು – ಶ್ರೀರಂಗ , ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ , ಅಧ್ಯಾಯ – ೧೩ – ಪುಟ.೧೭

ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದಗಳು ಛಂದೋಬದ್ಧ ಪದಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಯಾವ ನಿರ್ಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲದ (ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ) ಚೂರ್ಣಪದಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ , ಅದೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಛಂದೋಬದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇತ್ತು.

ಯಾವ ಕಾವ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಾದರೂ ೩೬ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಭರತ.

೧೫ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಎಲ್ಲ ಛಂದೋವೃತ್ತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಅಧ್ಯಾಯ ೧೬ರಲ್ಲಿ ಭೂಷಣಾದಿಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆ ನಾಲ್ಕು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ ಅಲ್ಲದೆ ಹತ್ತು ಕಾವ್ಯಗುಣಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ (ನಾಟಕ) ವನ್ನು ರಚಿಸುವವರಿಗೆ ಇದೆಲ್ಲದರ ಪ್ರಯೋಜಕತೆ ಇದೆ ಎಂದು ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಗುಣಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾಗುವದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಭರತ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಭರತನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರದ ಭಾಷೆಗಳು – ಅತಿಭಾಷಾ, ಆರ್ಯಭಾಷಾ, ಜಾತಿ–ಭಾಷಾ ಮತ್ತು ಅನ್ಯಂತರೀ ಭಾಷಾ. ಅತಿಭಾಷೆಯನ್ನು ದೇವ–ದೇವತೆಗಳಿಗಾಗಿ, ಆರ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ರಾಜರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಸಪ್ತದ್ವೀಪಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ (ರೂಢವಾದದ್ದು). ಸಂಸ್ಕಾರ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಅತಿಭಾಷಾ (ಮತ್ತು ಆರ್ಯಭಾಷಾ) ಜಾತಿ–ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಮ್ಲೇಚ್ಛ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿದ್ದುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಭಾರತವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದು. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಡುಮೃಗಗಳ, ಪಶುಗಳ ಎಲ್ಲ ತರಹದ ಪಕ್ಷಿಗಳಿಗಾಗಿ ಅನ್ಯಂತರೀ ಭಾಷೆ, ನಾಲ್ಕು ವರ್ಣಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ, ಜಾತಿ–ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ದೀರೋದ್ಧತ, ಧೀರ ಲಲಿತ, ದೀರೋದಾತ್ತ ಮತ್ತು ಧೀರ ಪ್ರಶಾಂತ. ನಾಯಕರಿಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ. ವಿಶೇಷ ಕಾರಣವಿದ್ದರೆ ಇವರಿಗಾಗಿಯೂ ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ಐಶ್ವರ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತನಾದಾಗ, ಬಡತನದಿಂದ ಹಣ್ಣಾದಾಗ ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರವು ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು. (ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ) ನೆಪವೆಂದು ಬೈರಾಗಿಗಳಾದವರು, ಶ್ರಮಣಕರು, ತಪಸ್ವಿಗಳು, ಭಿಕ್ಷುಗಳು, ಚಕ್ರಚರರು (ಸುತ್ತಲೂ ತಿರುಗುವವರು?) ಇವರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತ, ಬಾಲಕರು ಗ್ರಹಪೀಡಿತರು, ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಸ್ತ್ರೀಪ್ರಕೃತಿಯವರು (ನಪುಂಸಕ?) ನೀಚರು, ಮತ್ತರು, ಯಾವುದೇ ಪಂಥದ ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ಧರಿಸಿದವರು – ಇವರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತ, ಪರಿವ್ರಾಜಕರು, ಶಾಕ್ಯಮುನಿಗಳು, ಚೋಕ್ಷರುಪಿ (ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಂಥದ ಭಾಗವತರು) ಇವರಿಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪಟ್ಟದರಸಿ, ಗಣಿಕೆ, ಶಿಲ್ಪಕಾರರು, ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೂಗುಗಳು, ರಾಜನ ಶುಭಾಶುಭಗಳಿಗಾಗಿ ಪಟ್ಟದರಸಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಫಲವನ್ನರಿತುಕೊಂಡಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ಜನರ ರಂಜನೆಯನ್ನೇ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ, ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆಯಾಗದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಲೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ವೇಶ್ಯೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ಕಲೆಯ ಉಪಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ರಾಜನನ್ನು ರಂಜಿಸುವುದಕ್ಕೆ (ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ) ಶಿಲ್ಪಕಾರರೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ವೇದದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿಸಲು ದೇವತೆಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಬಂದುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಪ್ಸರೆಯರಿಗಾಗಿ (ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು) ಅಂದರೆ ನಿಯಮಿತವಾಗಿ ಭೂಮಿಗಿಳಿದ ಅಪ್ಸರೆಯರು ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು.

[illegible]

ಬರ್ಬರ–ಕಿರಾತ–ಆಂಧ್ರ–ದ್ರಾಮಿಳ ಮುಂತಾದವರಿಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೇ ಒದಗಿಸಬಾರದು. (ಶ್ಲೋಕ – ೨೪ – ೪೪)

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಭಾಷೆಗಳು :

ಎಲ್ಲ ಶುದ್ಧ ಜಾತಿಗಳಿಗವರಿಗಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೌರಸೇನಿಯನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು ಇಲ್ಲವೆ ತಮಗೆ ಇಷ್ಟ ಬಂದಂತೆ (ಪ್ರ)ದೇಶಗಳ ಬಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ (ವಸ್ತು) ಘಟನೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ (ಪ್ರ)ದೇಶದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿದ್ದಾಗಿರುವುದು.

ಮಾಗಧೀ, ಆವಂತಿ, ಪ್ರಾಚ್ಯಾ, ಶೌರಸೇನಿ, ಅರ್ಧಮಾಗಧಿ, ಬಾಹ್ಲಿಕಾ ಮತ್ತು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಾ ಇವು ಏಳು ಭಾಷೆಗಳು. ಅದರಂತೆಯೇ ಶಕಾರ, ಆಭೀರ, ಚಂಡಾಲ, ಶಬರ, ದ್ರಾವಿಡ, ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಕಾಡು ಜನರ ವಿಭಾಷೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ.

ನರೇಂದ್ರರೂ ಅಂತಃಪುರ ನಿವಾಸಿಗಳೂ ಮಾಗಧಿಯನ್ನೂ , ಚೇಟಿ–ರಾಜಪುತ್ರ–ಶ್ರೇಷ್ಠಿ ಇವರು ಅರ್ಧಮಾಗಧಿಯನ್ನು, ವಿದೂಷಕ ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರಾಚ್ಯವನ್ನು, ಧೂರ್ತರು ಆವಂತಿಯನ್ನೂ, ನಾಯಿಕಾ ಮತ್ತು ಅವಳ ಸಖಿಯರು ಶೌರಸೇನಿಯನ್ನೂ, ಸೈನಿಕರು – ನಾಗರಿಕರು, ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯವನ್ನು, ಉತ್ತರದವರು ಬಾಹ್ಲಿಕವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು. ಖಸ ದೇಶದವರು ತಮ್ಮ ದೇಶದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು.

ಶಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಸ್ವಭಾವದವರು ಶಕಾರ ಭಾಷೆಯನ್ನು , ಪುಲ್ಕಸರು (ಡೊಂಬರು) ಚಾಂಡಾಲಿಯನ್ನು ಇದ್ದಲುಗಳ ಗಣಿಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವವರು, ಬೇಟೆಗಾರರು, ಉರುವಲು ಕಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಮಾರುವವರು, ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವವರು ಶಬರ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಆನೆ–ಕುದುರೆ–ಕುರಿ–ಒಂಟೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸಾಕುವವರು (ಅವುಗಳ ಹಟ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವವರು ಎಂದು ಶಬ್ದಾರ್ಥ) ವನೇಚರರು, ಆಭೀರ –ಶಾಬರೀ ದ್ರಾಮಿಡ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು. ಸುರಂಗವನ್ನು ಹೊಡೆಯುವರು, ಕುದುರೆಯ ರಕ್ಷಕರು, ನಾಯಿಕೆಯರು, ವ್ಯಸನದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಮಾಗಧಿಯನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ಗಂಗಾನದಿ ಮತ್ತು ಸಮುದ್ರದ ನಡುವಿದ್ದ ದೇಶದಲ್ಲಿದ್ದವರ ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಏ–ಕಾರವುಳ್ಳದ್ದು. ವಿಂಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮುದ್ರಗಳ ನಡುವಿನ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನ–ಕಾರವುಳ್ಳದ್ದು. ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ–ಆವಂತೀ ಮತ್ತು ವೇತ್ರವತೀ (ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ) ನಡುವಿನ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚ–ಕಾರವು, ಹಿಮಾಲಯ, ಸಿಂಧು ಸಾವೀರ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉ–ಕಾರವು, ಚರ್ಮಣ್ವತೀ ನದೀ ತೀರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಬುದ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಓ–ಕಾರ ಇರುವಂತೆ ತಜ್ಞರು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು (ಸ್ವಂತದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ) ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರ ನೋಡಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.[೨] (ಶ್ಲೋಕ ೪೫–೬೧)

---

೨. ಅನು – ಶ್ರೀರಂಗ , ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ–೧೮ ಪುಟ ೨೨೫.

ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಟಿಪ್ಪಣಿ :

ನಾವು ಭರತನ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ (ಮೂರು ತರಹದ) ಭಾಷೆಗಳು ಎಂಬ ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ತತ್ವ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾನ–ಶಿಕ್ಷಣ–ಸಂಸ್ಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೇಲೆ ಅವನ ಭಾಷೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರಬೇಕು. ವೇಷದಂತೆ ಭಾಷೆಯೂ ನಮಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸರಿಯಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವದು ಎಂಬುದು ಚಿರವಾದ ಸತ್ಯ. (ಇದು ಅನೇಕ ಸಲ ನಾಟಕ ಬರೆದವನಿಗೂ ಎಂದಿಗೂ ಆಡುವವನಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳೇ ತುಂಬಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೇವ–ದೇವತೆಯರ, ದೈತ್ಯರ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಉಳಿದುಬಂದ ಅತಿ ಭಾಷೆ ಇದು.)[೩]

ಪಾತ್ರಗಳು ಪರಸ್ಪರರರನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವುದು :

ಉತ್ತಮ–ಮಧ್ಯಮ–ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮಗೆ ಸಮಾನರಾದ, ತಮಗೆ ಉತ್ತಮರಾದ, ತಮಗಿಂತ ನೀಚರಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದೇವತೆಗಳು, ಮಹಾಪುರುಷರು, ಮಹರ್ಷಿಗಳು ಇವರನ್ನು 'ಭಗವನ್' ಎಂದೂ, ಇವರ ಹೆಂಡಂದಿರನ್ನು 'ಭಗವತೀ' ಎಂದೂ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣನನ್ನು 'ಆರ್ಯ' ಎಂದೂ, ರಾಜನ್ನು 'ಮಹಾರಾಜಾ' ಎಂದೂ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯನನ್ನು 'ಆಚಾರ್ಯ' ಎಂದೂ, ವೃದ್ಧನನ್ನು 'ತಾತ' ಎಂದೂ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ರಾಜನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಸಂಬೋಧಿಸಿದರೆ ರಾಜನು ತಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. (ಶಬ್ದಾರ್ಥವೆಂದರೆ ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು) ಯಾಕೆಂದರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಪೂಜ್ಯರು; ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮಂತ್ರಿಯನ್ನು 'ಅಮಾತ್ಯ', 'ಸಚಿವ' ಎಂದರೆ ಮಿಕ್ಕವರು ಮತ್ತು ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವನನ್ನು ತಪ್ಪದೇ 'ಆರ್ಯ' ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ತನಗೆ ಸಮನಾದವನನ್ನು, ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರಗಳು, ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ನೌಕರಿಯಲ್ಲಿದ್ದವರನ್ನು, ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಕಾರುಕ (ನುರಿತ ಕೆಲಸಗಾರರನ್ನು) ಸನ್ನೆ, ಶಿಲ್ಪಿಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿನಿಂದ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಸೂತ್ರಧಾರನು (ತನ್ನ ಸಂಗಡಿಗ) ನಟನನ್ನು 'ಭಾವ' ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವನನ್ನು 'ಮಾರಿಷ' ಎಂದೂ, ಸಮಾನ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು 'ವಯಸ್ಯ' ಎಂದೂ, ನೀಚನಾದವನನ್ನು 'ಹಂ', 'ಹೋ', 'ಹಂಡೇ'(ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ) ಎಂದೂ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಸೂತನು ರಥಿಯನ್ನು (ರಥದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಯಜಮಾನನನ್ನು) ಯಾವಾಗಲೂ 'ಆಯುಷ್ಮನ್' ಎಂದೂ, ತಪಸ್ವಿಯನ್ನು 'ಸಾಧೂ' ಎಂದೂ, ರಾಜಕುಮಾರನನ್ನು ಅಥವಾ ಒಡೆಯನ ಮಗನನ್ನು 'ಸ್ವಾಮಿನ್' ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಅಧಮನನ್ನು 'ಹೇ ಸೌಮ್ಯಿ', 'ಹೇ ಭದ್ರಮುಖಿ' ಎಂದೂ, ಯಾವನ ಕೆಲಸ ಶಿಲ್ಪ, ಜಾತಿ ಯಾವುದೋ ಅವನನ್ನು ಆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಗುರುವು ಮತ್ತು ಮಗನನ್ನು ತಂದೆ ವತ್ಸ, ಪುತ್ರಕ, ತಾತ ಎಂದು, ಶಾಕ್ಯ (ಬೌದ್ಧ) ಮುನಿಗಳನ್ನು (ಜೈನ) ಕೃಪಣಕರನ್ನು ಭದಂತಃ ಎಂದೂ, ಪಾಷಂಡರನ್ನು ಮಿಕ್ಕ ಪಂಥದವರನ್ನು ಅವರ ರೂಢಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು.

---

೩. ಅನು – ಶ್ರೀರಂಗ , ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ – ಪುಟ ೨೨೫.

ಸೇವಕರೂ ಪ್ರಜೆಗಳೂ ರಾಜನನ್ನು 'ದೇವ' ಎಂತಲೂ, ಸಾರ್ವಭೌಮನನ್ನು ಅವನ ಪರಿಜನರು 'ಭಟ್ಟಾ' ಎಂದೂ, ಋಷಿಗಳು ರಾಜನನ್ನು'ರಾಜನ್' ಎಂದೂ ಇಲ್ಲವೇ ಅಪ್ರತ್ಯಪ್ರತ್ಯಯ (ಅಂದರೆ ಇಂತಹವನ ಮಗ ಅಥವಾ ವಂಶಜ ಎಂದು) ವಿದೂಷಕನು ವಯಸ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ 'ರಾಜನ್' ಎಂದೂ, ರಾಣಿಯನ್ನು, ಚೇಟಿಯನ್ನೂ ವಿದೂಷಕನು 'ಭವತಿ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಬೇಕು. ರಾಜನು ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಬಹುದು ಇಲ್ಲವೆ 'ವಯಸ್ಯ' ಎಂದೂ, ಹೆಂಡಂದಿರು ಯೌವನದಲ್ಲಿ ಗಂಡನನ್ನು 'ಆರ್ಯಪುತ್ರ' ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ತರುವಾಯ (ಆ ರಾಣಿಯು ರಾಜನನ್ನು ಕೂಡಿ) 'ಆರ್ಯ' ಎಂದು ಅಣ್ಣನನ್ನು 'ಆರ್ಯ' ಎಂದೂ ತಮ್ಮನನ್ನು ಪುತ್ರ ಎಂದೂ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಂಭಾಷಣ (ಸಂಬೋಧನೆ) ಕ್ರಮ ಹೀಗಿದೆ. (ಶ್ಲೋ. ೧–೩೦)

ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವುದು :

ಈಗ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬೋಧನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ – ತಪಸ್ವಿನಿಯರನ್ನು, ದೇವತೆಯರನ್ನು 'ಭಗವತೀ' ಎಂದೂ, ಗುರುಭಾರ್ಯೆಯನ್ನು, ಹಿರಿಯ ವಯಸ್ಸಿನವಳನ್ನು 'ಭವತಿ' ಎಂದೂ, ಯುವತಿಯನ್ನು 'ಭದ್ರೆ' ಎಂದೂ, ವೃದ್ಧೆಯನ್ನು 'ಅಂಬಾ' ಎಂದೂ, ರಾಜಪತ್ನಿಯರನ್ನು– ಎಲ್ಲ ಪರಿಜನ(ಸೇವಕ)ರು 'ಭಟ್ಟಿನಿ', 'ಸ್ವಾಮಿನಿ' ಎಂದೂ, ಪಟ್ಟದರಸಿಯನ್ನು ರಾಜನು, ಪರಿಜನರು ದೇವಿ ಎಂದು, ಭೋಗಿನಿಯರನ್ನು ಮಿಕ್ಕ ಹೆಂಡಂದಿರನ್ನು 'ಸ್ವಾಮಿನೀ' ಎಂದೂ, ಕುಮಾರಿಯರನ್ನು ದಾಸಿಯರು 'ಭರ್ತೃದಾರಿಕೇ', ಎಂದೂ, ಅಕ್ಕನನ್ನು ಸ್ವಸರ್, ಎಂದೂ, ತಂಗಿಯನ್ನು 'ವತ್ಸೆ' ಎಂದೂ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿಯನ್ನು, ಮತ– ಪಂಥಗಳ ವ್ರತನಿರತೆಯರನ್ನು 'ಆರ್ಯೆ' ಎಂದೂ, ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಆಕೆಯ ತಂದೆಯ ಇಲ್ಲವೇ ಮಗನ (ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ) ಮಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ತಾಯಿಯನ್ನು 'ಆರ್ಯೆ' ಎಂದು ಸಮಾನ ವಯಸ್ಕರಾದ ಸಖಿಯರು ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು 'ಹಲಾ' ಎಂದೂ, ಸೇವಕಿಯರನ್ನು 'ಹಂಡೆ' ಎಂದೂ ಗಣಿಕೆಯನ್ನು ಆಕೆಯ ಸೇವಕರು 'ಅಜ್ಜುಕೇ' ಎಂದೂ, ಗಣಿಕೆಯ ತಾಯಿಯನ್ನು 'ಅತ್ತಾ' ಎಂದೂ, ರಾಜನಾಗಲೀ ಮಿಕ್ಕವರಾಗಲೀ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು 'ಪ್ರಿಯೇ' ಎಂದೂ, ಪುರೋಹಿತ–ಶ್ರೇಷ್ಠಿ ಇವರ ಹೆಂಡಂದಿರನ್ನು 'ಆರ್ಯೆ' ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. (ಶ್ಲೋ. ೨೧–೨೯)

ಪಾಠ್ಯದ ಗುಣಗಳು :

ಪಾಠ್ಯಗುಣ (ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ) ಏಳು ಸ್ವರಗಳು, ಮೂರು ಸ್ಥಾನಗಳು, ನಾಲ್ಕು ವರ್ಣಗಳು, ಎರಡು ಕಾಕು, ಆರು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಆರು ಅಂಗಗಳು – ಈಗ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸೋಣ.

ಏಳು ಸ್ವರಗಳು – ಷಡ್ಜ, ರಿಷಭ, ಗಾಂಧಾರ, ಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಧೈವತ, ಮತ್ತು ನಿಷಾದ ಎಂಬುದಾಗಿ ಏಳು (ಸಂಗೀತದ) ಸ್ವರಗಳು. ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ, ವೀರ–ರೌದ್ರ–ಅದ್ಭುತದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ರಿಷಭಗಳನ್ನು, ಕರುಣ ರಸದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರ ಮತ್ತು ನಿಷಾದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು, ಬೀಭತ್ಸ, ಭಯಾನಕ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಧೈವತ ಸ್ವರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

ಮೂರು ಸ್ಥಾನಗಳು – ಶರೀರ (ಕಂಠ) ದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲೀ, ವೀಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಮೂರು ಸ್ಥಾನಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ವರವು (ಧ್ವನಿಯು) ಹುಟ್ಟುವುದು. ಎದೆ, ಕಂಠ ಮತ್ತು ಶಿರಸ್ಸು ಕಾಕು (ಧ್ವನಿಯ ಬದಲಾವಣೆ) ಕೂಡ ಈ

[illegible]

ಮೂರೂ ಸ್ಥಾನಗಳಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟುವದು. ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದವನ ಕೂಡ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಶಿರಸ್ಸಿನಿಂದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸಬೇಕು. (ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ತಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಎತ್ತರಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವುದು) ಅಷ್ಟು ದೂರ ಇಲ್ಲದವರ ಜೊತೆಗೆ ಕಂಠದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಮಾತನಾಡಬೇಕು. (ನೇರವಾಗಿ ನಿಂತು – ಎಂದರ್ಥ) ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿದ್ದವನ ಜೊತೆ ಎದೆಯಿಂದ ಹೊರಡಿಸುವ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬೇಕು. ಎದೆಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಶಿರಸ್ಸಿನಿಂದ ಬೆಳಗಬೇಕು.(ಮೊದಲು ಮುಖವನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಮಾಡಿ ತರುವಾಯ ತಲೆಯನ್ನು ಎತ್ತುವುದು, ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವ. ಇದು ಕೇಳುವವನ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸೆಳೆಯಲು) ಕೊನೆಗೆ ಕಂಠ ಸ್ವರದಿಂದ ತಡೆಯಬೇಕು. (ಶಮನ ಮಾಡಬೇಕು – ಶಬ್ದಾರ್ಥ) (ಎಂದರೆ – ಎದೆಯ ಧ್ವನಿ ಮಂದ್ರ. ಇದನ್ನು ಶಿರಸ್ಸಿನಿಂದ ಬೆಳಗುವುದೆಂದರೆ ತಾರಕಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವುದು. ಕೊನೆಗೆ ಕಂಠದಿಂದ ಶಮನ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ಮಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಬೇಕು.)

ವರ್ಣಗಳು :

ವರ್ಣಗಳು ನಾಲ್ಕು : ಉದಾತ್ತ = (ಮೇಲುದನಿ) ಅನುದಾತ್ತ = ಆಳದನಿ , ಸ್ವರಿತ = ಮೂರು ಇಲ್ಲವೆ ಹೆಚ್ಚು ದೀರ್ಘಸ್ವರದ ಉಚ್ಚಾರ ; ಕಂಪಿತ = ನಡುಗುವ ದನಿ ; ಹಾಸ್ಯ–ಶೃಂಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಿತ ಮತ್ತು ಉದಾತ್ತ ವರ್ಣ ; ವೀರ ರೌದ್ರ ಅದ್ಭುತಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ ಮತ್ತು ಕಂಪಿತ ವರ್ಣ ; ಕರುಣ, ಬೀಭತ್ಸ–ಭಯಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ, ಸ್ವರಿತ, ಕಂಪಿತ ವರ್ಣಗಳು.

ಇನ್ನು ಕಾಕು – ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ 'ಕಾಕ'ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಒಂದು ಸಾಕಾಂಕ್ಷ ; ಇನ್ನೊಂದು ನಿರಾಕಾಂಕ್ಷ. ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರದಿದ್ದರೆ (ಇಲ್ಲವೆ ಮುಗಿದಿರದಿದ್ದರೆ) ಅದು ಸಾಕಾಂಕ್ಷ. ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಮುಗಿದಿದ್ದರೆ (ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ) ಅದು ನಿರಾಕಾಂಕ್ಷ.

ಆರು ಅಲಂಕಾರಗಳು : ಉಚ್ಚ, ದೀಪ್ತ, ಮಂದ್ರ, ನೀಚ, ದ್ರುತ ಮತ್ತು ವಿಲಂಬಿತ. ಇವು ಆರು ಅಲಂಕಾರಗಳು.

ಉಚ್ಚ – ಎತ್ತರದ ದನಿ. ಶಿರಸ್ಸು ಇದರ ಸ್ಥಾನ. ಇದು ತಾರಕ ಸ್ವರ. ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದವನ ಕೂಡ ಸಂಭಾಷಿಸುವಾಗ, ಆಶ್ಚರ್ಯವಾದಾಗ, ಉತ್ತರೋತ್ತರ (ಒಂದು ತರಹದಿಂದ ಇದು ವಾಗ್ಯುದ್ಧ) ದಲ್ಲಿ ಸಜಲ್ಪದಲ್ಲಿ (ಅಂದರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಆದ ಗೊಂದಲಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದ ಸಿಡುಕಿನಲ್ಲಿ) ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದವನನ್ನು ಕೂಗು (ಕರೆಯು)ವಾಗ , ಹೆದರಿಸುವಾಗ ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗ.

ದೀಪ್ತ – ಇದರ ಸ್ಥಾನವೂ ಶಿರಸ್ಸೇ ಆಗಿದೆ. ಇದು ಉಚ್ಚಕ್ಕಿಂತ ಎತ್ತರವಾದ (ತಾರತರವಾದ) ಸ್ವರ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ದೋಷಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವಾಗ (ಆಕ್ಷೇಪ) ಕಲಹದಲ್ಲಿ , ವಿವಾದದಲ್ಲಿ, ತಡೆಯದಂತಾದಾಗ (ಅಮರ್ಷ) ಸಿಟ್ಟಿನ ಆವೇಶದಲ್ಲಿ , ತಪ್ಪು ಹೊರಿಸುವಾಗ (ಆಧರ್ಷಣ) ಕ್ರೋಧ–ಶೌರ್ಯ–ದರ್ಪ – ಬಿರುಸು ಮಾತು – ಖಂಡನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವಾಗ – ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

ಮಂದ್ರ – ಉರಸ್ಸು (ಎದೆ) ಇದರ ಸ್ಥಾನ. ನಿರ್ವೇದ, ದಣಿವು, ಸಂಶಯ, ಚಿಂತೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ರಹಸ್ಯದ ಮಾತು, ವ್ಯಾದಿ, ಶಸ್ತ್ರದಿಂದ ತೀವ್ರ ಗಾಯವಾದಾಗ, ಮೂರ್ಛೆ ಮೊದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು. ಇದು ಮಂದ್ರ ಸ್ವರ.

ನೀಚ – ಇದರ ಸ್ಥಾನವೂ ಸಹಿತ ಉರಸ್ಸು ಆಗಿದೆ. ಇದು ಮಂದ್ರ–ತರ (ಮಂದ್ರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೆತ್ತಗಿದ್ದು) ಸ್ವರ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಭಾಷಣ, ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಇಲ್ಲವೇ ದೂರದ ದಾರಿ ಕ್ರಮಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆದ ದಣಿವು, ಹೆದರಿಕೆ (ಕೆಳಗೆ) ಬಿದ್ದಾಗ, ಮೂರ್ಛೆ ಹೋದಾಗ – ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆ.

ದ್ರುತ – ಇದರ ಸ್ಥಾನ ಕಂಠ. ಮಾಡಿದುದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾಚಿಕೆಯಾದಾಗ , ಗುಪ್ತಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದಾಗ, ಭಯ , ಶೀತ, ಜ್ವರ, ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ – ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು. ತ್ವರಿತ (ಅವಸರದ) ದನಿ ಇದು.

ವಿಲಂಬಿತ – ಇದರ ಸ್ಥಾನವೂ ಕಂಠವೇ. ಇದು ಮಂದ್ರ ಸ್ವರ. ಶೃಂಗಾರ, ಊಹೆ, ಯೋಚನೆ, ತಿಳಿಯದಿದ್ದಾಗ, ಚಿಂತೆ, ತರ್ಜನ (ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು) ಆಶ್ಚರ್ಯ, ದೋಷಗಳನ್ನು (ಎತ್ತಿ)ತೋರಿಸುವುದು. ದೀರ್ಘಕಾಲೀನ ರೋಗ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಹಿಸುಕಿ ನೋಯಿಸುವುದು – ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

ಆರು ಅಂಗಗಳು :– ವಿಚ್ಛೇದ, ಅರ್ಪಣ, ವಿಸರ್ಗ, ಅನುಬಂಧ, ದೀಪನ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಮನ ಎಂಬುದಾಗಿ ಆರು ಅಂಗಗಳು.

ವಿಚ್ಛೇದ – ವಿರಾಮದಿಂದ ತಡೆಯುವದು. (ನಡುವೆಯೇ ವಿಚ್ಛೇದವಾದಂತೆ, ಮುರಿದಂತೆ ನಿಂತುಬಿಡುವುದು)

ಅರ್ಪಣ – ಲಲಿತವಾದ ಸ್ವರೋಚ್ಚಾರಗಳ ಏರಿಳಿತಗಳಿಂದ, ಒಂದೇ ಉಸಿರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಮಾತನ್ನುಅರ್ಪಿಸುವುದು.

ವಿಸರ್ಗ – ನಡು ನಡುವೆ ಉಸಿರುಬಿಟ್ಟು ಮಾತನ್ನಾಡುವುದು. (ಅರ್ಪಣಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವುದು)

ಅನುಬಂಧ – ವಿರಾಮವಿಲ್ಲದೇ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವದು. (ಅನು + ಬಂಧ – ಒಂದನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಕಟ್ಟುವದು ಇದು ವಿಚ್ಛೇದದ ವಿಪರೀತ.)

ದೀಪನ – ಕ್ರಮೇಣ ಮೂರೂ ಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಸ್ವರವನ್ನು ಏರಿಸುವುದು. (ಮಂದ್ರ > ಮಧ್ಯಮ > ತಾರ)

ಪ್ರಶಮನ – ಕ್ರಮೇಣ ಮೂರೂ ಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ಸ್ವರವನ್ನು ಇಳಿಸುವುದು. (ತಾರ < ಮಧ್ಯಮ < ಮಂದ್ರ)

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವರು (ಅಭಿನಯಿಸುವವರು) ತಪ್ಪದೇ, ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ವಿರಾಮವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಿರಾಮದಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯದ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವದು. ಎರಡೂ ಕೈಗಳು ತೋರಿಸುವ ಕಡೆ ದೃಷ್ಟಿ ಇದ್ದು, ಅರ್ಥವನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತೆ ವಿರಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ವೀರ–ರೌದ್ರ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಗಳು ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವವು. ಆದರೆ ಬೀಭತ್ಸದಲ್ಲಿ ಹೇಸಿಕೆಯಾಗಿ ಅವು ಆಕುಂಚಿತವಾಗಿರುವವು. ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಚಾಚಿ ತೋರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕರುಣದಲ್ಲಿ ಜೋತುಬಿದ್ದವುಗಳಾಗಿ, ಅದ್ಭುತದಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಭಯಾನಕದಲ್ಲಿ ಭಯಕ್ಕಾಗಿ, ತಟಸ್ಥವಾಗಿ – ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಗಳ

ಅಭಿನಯದಿಂದ, ವಿರಾಮ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರದಿಂದ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವದು. ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿರಾಮಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರ (ಸ್ವರದ ಏರಿಳಿತ) ಅಗತ್ಯ. ಅರ್ಥ ಮುಗಿದಾಗ ಪಾದದ ಕೊನೆಗೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಉಸಿರಿನ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ವಿರಾಮ ಬೇಕು. ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಪದಗಳ ಸಮಾಸಗಳಿದ್ದಾಗ, ದ್ರುತದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ಪಾದದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ಉಸಿರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ವಿರಾಮವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಡೆ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿರಾಮ. (ಶ್ಲೋಕ 61 – 68) ಇರಬೇಕು.

೧. ವರ್ಣಗಳು – ವರ್ಣ ಎಂದರೆ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತ. ಹಾಸ್ಯ–ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಿತ ಮತ್ತು ಉದಾತ್ತ ವರ್ಣಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಸ್ಯ–ಶೃಂಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಪಂಚಮ ಸ್ವರಗಳು ಎಂದು ಈ ಮುಂಚೆ ಹೇಳಿದೆ. ಈ ಮಧ್ಯಮ ಪಂಚಮಗಳನ್ನು ಮೆಲು ದನಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರಿತದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತಿನ ಆಶಯ. ಮಿಕ್ಕ ರಸಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಅರ್ಥೈಸಬೇಕು.

೨. ಕಾಕು – ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಧ್ವನಿಯ ಬದಲಾವಣೆ. ಇದರಿಂದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುವುದು. ಉದಾ – ನಾನು ಹೋಗಬೇಡವೆ ? ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ನೇರವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ನಾನು' ಮತ್ತು ಹೋಗಬೇಡವೆ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ 'ನಾನು ಹೋಗಿಯೇ ತೀರುವೆ' – ಯಾಕೆ ಹೋಗಬಾರದು ! ಎಂಬುದಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವದು. ಅದರಂತೆಯೇ 'ನೀನು ಬಹಳ ಬುದ್ಧಿವಂತ' ಎನ್ನುವುದರ ಅರ್ಥ – ಧ್ವನಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ 'ನೀನು ಬಹಳ ದಡ್ಡ' ಎಂದೂ ಆಗುವುದು ಪರಿಚಿತವಾದ ಅನುಭವ.[೪]

ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರದ ರೂಪಕಗಳು :

ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣ, ಅಂಕ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಭಾಣ, ಸಮವಕಾರ, ವೀಥಿ, ಪ್ರಹಸನ, ಡಿಮ ಮತ್ತು ಈಹಾಮೃಗ – ಇವು ಹತ್ತು ಪ್ರಕರಣಗಳು. ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ(ನಾಟಕ)ಗಳ ಮೂಲ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೧. ನಾಟಕ – ವಸ್ತು ಪ್ರಖ್ಯಾತ (ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ) ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ಅದರಂತೆ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತನಿರಬೇಕು. ರಾಜರ್ಷಿ ವಂಶಜನಿರಬೇಕು. ದೇವ–ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿರಬೇಕು. ಧರ್ಮ,ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷ – ಈ ಎಲ್ಲ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ವೈಭವ ಇರುವಾಗಲೂ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಕಾಮಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿ ಇರಬೇಕು. ಅಂಕಗಳೂ (ಅಂಕಿಗಳಲ್ಲಿ) ಪ್ರವೇಶಕಗಳೂ ಇರಬೇಕು. ನಾನಾ ತರಹದ ರಸ–ಭಾವ–ಚೇಷ್ಟಿತ (ನಡತೆ)ಗಳೊಡನೆ ರಾಜರ ಚರಿತ್ರವಿರಬೇಕು. ಸುಖ–ದುಃಖಗಳ ಕತೆ (ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ) ಇರಬೇಕು. ಬಿಂದುವಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಾನಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವುದನ್ನು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅಂಕ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ರೂಢವಾಗಿದೆ. ಭಾವಗಳಿಂದ ರಸಗಳಿಂದ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಬೆಳೆಯುವದು (ಶಬ್ದಾರ್ಥ –

೪.ಅನು – ಶ್ರೀರಂಗ , ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ – ಅಧ್ಯಾಯ – 19, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು – ಪುಟ ೨೩೫.

ಏರುವುದು ಎಂದರೆ ತೊಡೆಯನ್ನೇ = ಅಂಕವನ್ನು ಏರುವಂತೆ) ಎಂಬುದರಿಂದ 'ಅಂಕ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಬಂದಿದೆ. ಅರ್ಥದ ಕೊನೆಯಾದರೂ ಎಲ್ಲಿ ಬೀಜದ ಕೊನೆಯಾಗದೆ ಇನ್ನು ಬಿಂದುವಿನ ಶೇಷ ಉಳಿದಿರುವುದೋ ಅದು 'ಅಂಕ' ಎಂದು ಯಾವಾಗಲೂ ತಿಳಿಯಬೇಕು. (ಶ್ಲೋಕ ೧೧–೧೬)

ಅಂಕ – ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಯಕನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ (ವಾಸ್ತವಿಕ) ಚರಿತದ ಎಲ್ಲ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ (ಸೂಚಿಸುವ) ವರೆಗೆ ಅಂಕದ ವಿಸ್ತಾರವಿರಬೇಕು. ನಾಯಕ, ದೇವೀ, ಗುರುಜನ, ಪುರೋಹಿತ, ಅಮಾತ್ಯ, ಸಾರ್ಥವಾಹ (ಶ್ರೇಷ್ಠಿ) ಮುಂತಾದವರ (ಚರಿತದಲ್ಲಿ) ಅನೇಕ ರಸಗಳನ್ನು ಅಂಕವು ತೋರಿಸಬೇಕು. ಕ್ರೋಧ–ಪ್ರಸಾದ–ಶೋಕ–ಶಾಪೋತ್ಸರ್ಗ–ವಿದ್ರವ (ಗಲಭೆ–ಪಲಾಯನ) – ವಿವಾಹಾದಿಗಳನ್ನು ಅದ್ಭುತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಯುದ್ಧ ರಾಜ್ಯಭ್ರಂಶ, ಮರಣ, ನಗರಕ್ಕೆ ಮುತ್ತಿಗೆ ಇವನ್ನು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು. ನಾಟಕ ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರಕರಣದ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಪ್ರವೇಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ನಾಯಕನ ವಧವನ್ನು ತೋರಿಸಬಾರದು. ನಾಯಕನ ಮರಣ, ಇಲ್ಲವೆ ಬಂಧನ, ಇಲ್ಲವೆ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಧಾನ ಇದನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರವೇಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬೇಕು. ಬೀಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಒಂದೇ ದಿವಸದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದನ್ನು ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲವೇ ಅನೇಕ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವಶ್ಯಕ ಅವಿರುದ್ಧವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಬೀಜಾರ್ಥವನ್ನು ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತ ಮಾಡಿ (ಎಂದರೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವೆನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ) ರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣದಿಂದ ಅಂಕವನ್ನು ಮುಗಿಸಬೇಕು. ತಿಂಗಳಿನ ಇಲ್ಲವೆ ವರ್ಷದ ಅವಧಿಯ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಅವಧಿ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಮಿಕ್ಕಬಾರದು.

ಪ್ರವೇಶಕ – ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಾಗಲಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಾಗಲೀ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ, ಮಧ್ಯಂತರದಲ್ಲಿ ನಡೆದುದನ್ನು ಪರಿಜನರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ ಸಂಕ್ಷೇಪದಲ್ಲಿ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ . ಉದಾತ್ತ ಭಾಷಣಗಳೂ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ , ಘಟನೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದವು. ಪ್ರವೇಶಕವು ಅನೇಕ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವದು. ಗತಿಸಿದ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆದ ಕತೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಬರಬೇಕಾದುದನ್ನು , ಅಗತ್ಯವಿದ್ದ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಕವು ಹೇಳುವುದು.

ವಿಷ್ಕಂಭಕ – ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣವು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಕದಂತೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ವಿಷ್ಕಂಭಕ ಎನಿಸುವುದು. ಈ ವಿಷ್ಕಂಭಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು . ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರ (ಇದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ) ಶುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ. ಮಿಶ್ರದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು. ವಿಷ್ಕಂಭಕವು ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ (ಪ್ರವೇಶಕದಂತೆ) ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ ಇರಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಾಗಲೀ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಾಗಲೀ ಬಹಳ ಪಾತ್ರಗಳಿರಕೂಡದು. (ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ) ಅಗತ್ಯವಿದ್ದು ನಾಲ್ಕೈದು ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರಬಹುದು.

ಪ್ರಕರಣ – ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ಕತೆಯನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನು ಕವಿಯು ಸ್ವಂತ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೋ, ನಾಟಕವು ಮೌಲಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೋ ಅದು ಪ್ರಕರಣ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು, ಅನಾರ್ಷ (ಅಂದರೆ ಪರಂಪರೆಯ ಋಷಿ

ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬಂದವನಲ್ಲ) ಕತೆಯ ಬೀಜವೂ ಸ್ವಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತ. ನಾಯಕನು (ಇಲ್ಲವೇ ನಾಟಕವು) ಅದ್ಭುತ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು – ಹೀಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕರಣ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ವಣಿಜ, ಸಚಿವ' ಪುರೋಹಿತ, ಅಮಾತ್ಯ, ಸಾರ್ಥವಾಹ ಇವರ ನಾನಾ ವಿಧವಾದ ಚರಿತವು ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಇರುವದು. ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕನು ಉದಾತ್ತನಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ ಸುಳಿವೂ ಇಲ್ಲ, ರಾಜರ ಐಶ್ವರ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಬಾಹ್ಯ. (ಅಂದರೆ ರಾಜ ಅವನ ಅಂತಃಪುರ ಇವುಗಳ) ಹೊರಗಿನ ಜನರಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು. ಇದು ಪ್ರಕರಣದ ಲಕ್ಷಣ. ಪ್ರಕರಣದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದಾಸ, ವಿಟ, ಶ್ರೇಷ್ಠಿ ವೇಶ್ಯಾ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಉಪಚಾರ, ನೀಚ ಕುಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಚರಿತ – ಇಂತಹದು ಇರಬಹುದು. ಸಚಿವ, ಶ್ರೇಷ್ಠಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಪುರೋಹಿತ,ಅಮಾತ್ಯ, ಸಾರ್ಥವಾಹ ಇವರ ಗೃಹವಾರ್ತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವೇಶ್ಯೆ ನಾಯಕಿಯಾಗಿರಕೂಡದು.

ನಾಟಿಕಾ – ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಕರಣ ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಇನ್ನಾವುದಾದರೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಕಾವ್ಯಬಂಧ (ನಾಟಕ) ಇದ್ದರೆ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರು ಅದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. (ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೆ) ರಾಜನು ನಾಯಕನಾಗಿ (ಇದು ನಾಟಕದ ಅಂಶ) ವಸ್ತುವು ಮೌಲಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ (ಇದು ಪ್ರಕರಣದ ಅಂಶ) ಅಂತಃಪುರವಾರ್ತೆ – ಸಂದೇಶ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಿಟ್ಟು, ಲಲಿತ ಅಭಿನಯದೊಡನೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಗೀತ ಪಾಠ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ರತಿ ಮತ್ತು ಸಂಭೋಗ (ಶೃಂಗಾರ) ವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳ ಕಾವ್ಯಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಅದು ನಾಟಿಕಾ ಎನ್ನಿಸುವುದು.

ಸಮವಕಾರ – ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೇವ ಮತ್ತು ಅಸುರರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ (ಕಥಾ) ಬೀಜವಿರಬೇಕು. ನಾಯಕನು ಉದಾತ್ತನೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಂಕಗಳು ಮೂರು ತರಹದ ಕಪಟ ಮೂರು ತರಹದ ವಿದ್ರವ (ಆಪತ್ತು) ಮತ್ತು ಮೂರು ತರಹದ ಶೃಂಗಾರವಿರಬೇಕು. ಹನ್ನೆರಡು ನಾಯಕರು ಇದರಲ್ಲಿದ್ದು ಅವರ ಅವಧಿಯು ಹದಿನೆಂಟು ನಾಟಿಕಾಗಳಷ್ಟು(ಅಂದರೆ ೯ ಮಹೂರ್ತಗಳಷ್ಟು) ಇರಬೇಕು.

'ನಾಡಿಕಾ' ಎಂಬುದು ವೇಳೆಯನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಪ್ರಮಾಣ. ಒಂದು ನಾಡಿಕಾ ಎಂದರೆ ಅರ್ಧ ಮುಹೂರ್ತ. ಆಯಾ ಅಂಕದ ಅವಧಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ (ವಿದ್ರವ, ಕಪಟ, ಶೃಂಗಾರ) ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರಹದ್ದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದಾಗಿ ಬಲ್ಲವರು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮಗಳಿಂದ (ಇಲ್ಲವೆ ಇವುಗಳಿಗಾಗಿ) ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರವೂ ಮೂರು ತರಹದ್ದಾಗಿರಬೇಕು.

ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿ ಉಷ್ಣಿಗ್, ಗಾಯತ್ರಿ ಮುಂತಾಗಿ ಕುಟಿಲ ಬಂಧಗಳ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಬಳಸಬೇಕು. ಸುಖ–ದುಃಖಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮವಕಾರವನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಹೀಗೆ ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.
ಈಹಾಮೃಗ – ಇದರಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು, ದಿವ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯಳ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಯುದ್ಧ, ವಿಶ್ವಾಸವಾಗದಂತಹ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೆಣೆದಿರಬೇಕು. ಉದ್ದತ (ಸಾಹಸ) ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀಯಳ ರೋಷದ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ವಸ್ತು ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಗಲಭೆ, ವಿಪತ್ತು ಹೊಡೆದಾಟಗಳಿರಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿಯ ಶೃಂಗಾರವು, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಕಲಹ, ಸ್ತ್ರೀಯಳ ಅಪಹರಣ, ಅವಮಾನ ಇವುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಬೇಕು. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು, ವೃತ್ತಿಗಳು, ರಸಿಗಳು (ಮುಂದೆ ಹೇಳುವ) ವ್ಯಾಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀಯರು

ಮಾತ್ರ ದೇವತೆಗಳು(ಅಮರರು) ಎಲ್ಲಿ ಹೊಡೆದಾಡುವ ಇಬ್ಬರ ಹೋರಾಟ ಉಗ್ರವಾಗಿ ಒಬ್ಬರನೊಬ್ಬರು ಕೊಲ್ಲುವ ವರೆಗೆ ಮುಟ್ಟುವುದೋ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ನಿಮಿತ್ತದಿಂದ ಅವರ ಯುದ್ಧವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕು. ಈಹಾಮೃಗದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳಿವೆ (ಶ್ಲೋ ೭೮–೮೩)

ಡಿಮ – ವಸ್ತು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ್ದು ಇರಬೇಕು. ಉದಾತ್ತ ನಾಯಕನೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾಗಿರಬೇಕು. ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಚಿದ ಆರೂ ರಸಗಳೂ ಅದರಲ್ಲಿಇರಬೇಕು. ಡಿಮದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳು. ಉಜ್ವಲ ರಸವು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಸಿಡಿಲು–ಸೂರ್ಯ–ಚಂದ್ರ, ಗ್ರಹಣ, ಉಲ್ಕಾಪಾತ, ಭೂಕಂಪನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಯುದ್ಧ–ನಿಯುದ್ಧ , ಆಯುಧ–ಹೋರಾಟಗಳಿರಬೇಕು. ಮಾಯಾ–ಮಾಟ, ಇಂದ್ರಜಾಲ, ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ (ಬಾಹುಲ್ಯ) ಇರಬೇಕು. ಅನೇಕ ಪುರುಷರ ಬಂಡುಗಾರಿಕೆ (ಉತ್ಥಾನ) ಮತ್ತು ವಿರೋಧ (ಭೇದ) ಗಳಿರಬೇಕು. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸುರ–ಅಸುರ–ರಾಕ್ಷಸ–ಭೂತ–ನಾಗಗಳಿರಬೇಕು. ಹದಿನಾರು ನಾಯಕರಿರಬೇಕು. ಸಾತ್ವತೀ ಮತ್ತು ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರಬೇಕು. ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ತಜ್ಞರು ಡಿಮವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕು (ಶ್ಲೋ. ೮೪–೮೮)

ವ್ಯಾಯೋಗ – ಇದರ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತ ನಾಯಕನಿರಬೇಕು. ಕಡಿಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಇರಬೇಕು. ಒಂದು ದಿವಸದ ಅವಧಿಯ ಘಟನೆ ಮಾತ್ರ ಇರತಕ್ಕದ್ದು. ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಇದು ಸಮವಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅಂಕ. ನಾಯಕನು ದಿವ್ಯ(ಪುರುಷ)ನಾಗಿರಕೂಡದು. ರಾಜರ್ಷಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಯುದ್ಧ, ನಿಯುದ್ಧ ಹೋರಾಟ , ಹೊಡೆದಾಟಗಳೂ ಇರಬೇಕು.

ಅಂಕ – (ರೂಪಕದ ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ 'ಅಂಕ' ಎಂದರೂ ಅದಕ್ಕೆ 'ಉತ್ಸೃಷ್ಟಿಕಾಂಕ' ಎಂಬ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಸರಿದೆ). ವಸ್ತುವಿನ ವಿಷಯವು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿರಬೇಕು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅ–ಪ್ರಖ್ಯಾತವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ದಿವ್ಯ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಇರಕೂಡದು ; ಬೇರೆ ಇರಬೇಕು. ಯುದ್ಧ–ಶಸ್ತ್ರಗಳ ಹೋರಾಟದಿಂದ ಇದು ಮುಗಿದಿರಬೇಕು. ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಾಗಿ ಕರುಣ ರಸ ಇರಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪರಿವೇದನೆ (ಶೋಕಿಸುವುದು) ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ನಿರ್ವೇದವಾಚಕ ಭಾಷಣಗಳಿರಬೇಕು. ವ್ಯಾಕುಲತೆಯ ಅನೇಕ ಚಲನವಲನಗಳಿರಬೇಕು. ಸಾತ್ವತೀ, ಆರಭಟಿ, ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಗಳು ಇರಕೂಡದು. ಉತ್ಸೃಷ್ಟಿಕಾಂಕವನ್ನು ಕವಿಗಳು ಕೊನೆಗೆ ಅಭ್ಯುದಯಾಂತ ಎಂದರೆ ನಾಯಕನ ಅಭ್ಯದಯದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. (ಶ್ಲೋ.೯೪–೯೬, ೧೦೧)

ಪ್ರಹಸನ – ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ.

೧. ಶುದ್ಧ – ಜೈನ–ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷುಗಳ, ತಾಪಸರ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಪರಿಹಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ದಿನನಿತ್ಯದ ನಡಿಗೆ, ವೇಷಗಳಿಂದ ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಸ–ಉಪಹಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಹಾಸದ ಸಂಭಾಷಣವನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ನಿಶ್ಚಿತ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದ ವಸ್ತು ಉಳ್ಳದ್ದು – ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನ.

೨. ಸಂಕೀರ್ಣ – ವೇಶ್ಯಾ, ಚೇಟ, ನಪುಂಸಕ, ಧೂರ್ತ, ವಿಟ, ಬಂಧಕೀ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ (ಅಶ್ಲೀಲ ಎನ್ನಿಸುವ) ವೇಷ–ವೇಷಾಂತರ, ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು. ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯಾವುದೇ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಡಂಭಾಚಾರದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಧೂರ್ತ ವಿಟರ ವಿವಾದದಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು. ವೀಥಿಯ ಯಾವುದೇ ಅಂಗವನ್ನು ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬಹುದು.

ಭಾಣ : (ಶ್ಲೋಕ ೧೦೨–೧೦೮) ಭಾಣದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ. ಒಂದೇ ಅಂಕ. ಈ ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಒಬ್ಬನೇ ಆಗಲೀ (ರಂಗಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ) ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದೊಡನಾಗಲೀ ಮಾತನಾಡಬೇಕು. ಇನ್ನೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ, ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಅಭಿನಯದಿಂದ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಭಾಷಣವನ್ನು ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಂತೆ ಮಾಡಿ, ಅದನ್ನು ತಾನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಬೇಕು. ಅನೇಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಇದರಲ್ಲಿ ಧೂರ್ತ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಟನ ಪಾತ್ರವಿರಬೇಕು. ಬಹಳಷ್ಟು ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು. (ಪರಂಪರೆಯ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳ) ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಾಣದ ಲಕ್ಷಣ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ವೀಥಿ – (ಶ್ಲೋಕ ೧೦೯–೧೧೧) ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅಂಕ; ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿರಬೇಕು. ಮಧ್ಯಮ, ಉತ್ತಮ, ಅಧಮ, ಯಾವುದೇ ಇರಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹದಿಮೂರು ಅಂಗಗಳು.

ಉದ್ಘಾತ್ಯ(ಕ) ಅವಲಗಿತ, ಅವಸ್ಪಂದಿತ, ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ, ಪ್ರಪಂಚ, ನಾಲಕಾ, ವಾಕ್ಕೇಲಿ, ಅಧಿಬಲ, ವ್ಯಾಹಾರ, ಮೃದವ, ತ್ರಿಗತ, ಗಂಡ – ಈ ಹದಿಮೂರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ವೀಥಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

೧. ಉದ್ಘಾತ್ಯ(ಕ) :– ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ (ಸುಲಭವಾದ) ಇನ್ನೊಂದು ಪದವನ್ನು ಹೇಳುವುದು.

೨. ಅವಲಗಿತ – ಒಂದನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಬೇರೊಂದು ಕಾರ್ಯವು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು.

೩. ಅವಸ್ಪಂದಿತ – ಶುಭಾಶಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು.

೪. ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ – ಮಾತೂ ಅಸಂಬದ್ಧ , ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರವೂ ಅಸಂಬದ್ಧ. ಇದು ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ. ವೀಥಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದರಂತೆಯೇ ಮೂರ್ಖ ಜನರ ಸಂನಿಕರ್ಷದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತನು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಮೂರ್ಖರು ತಿಳಿಯದೇ ಹೋಗುವುದು ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ.

೫. ಪ್ರಪಂಚ – ಒಬ್ಬನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಹೇಳಿ ಪರಸ್ಪರವಾದ ನಗೆಯನ್ನು ತರುವ ಸಂಭಾಷಣ ಪ್ರಪಂಚ.

೬. ನಾಲಿಕಾ – ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಒಗಟು.

೭. ವಾಕ್ಕೇಲಿ – ನಗೆಯನ್ನು ತರಿಸುವ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಸಂಭಾಷಣೆ.

೮. ಅಧಿಬಲ – ಒಬ್ಬನು ಜಂಭ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅದಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಜಂಭ

ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

೯. ಛಲ – ಮೊದಲು ಒಬ್ಬನನ್ನು ಉತ್ತರದಿಂದ ಉಬ್ಬಿಸಿ ತರುವಾಯ ಆ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ವಿಪರೀತಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದು.

೧೦. ವ್ಯಾಹಾರ – ನಾಯಕನ ಸಮಕ್ಷಮದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ ಹೇಳಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡುವುದು.

೧೧. ಮೃದವ – ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳನ್ನು ಗುಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ದೋಷಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು.

೧೨. ತ್ರಿಗತ – ಮೂವರು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಉದಾತ್ತವಾದ ಮಾತು ನಗೆಯನ್ನು ತರುವಂತಹದಾಗುವುದು.

೧೩. ಗಂಡ – ಯಾವುದೇ ವಿವಾದ (ಸಂಭಾಷಣ) ದಲ್ಲಿ ಗಡಿಬಿಡಿಯ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಭಾವನೆ ಕೆರಳಿದಂತಾಗಿ ಅಪವಾದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಮಾತು ಅನೇಕ ಆಕ್ಷೇಪಗಳ ವರೆಗೆ ಹೋಗುವುದು 'ಗಂಡ'.

ವೃತ್ತಿಗಳ ಹುಟ್ಟು:–

ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಗವಾನ್ ಅಚ್ಯುತನು ತನ್ನ ಮಾಯೆಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ಲೋಕಗಳನ್ನು ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಶೇಷಶಾಯಿಯಾಗಿ ಮಲಗಿದ್ದನು. ಆಗ ಮಧು ಮತ್ತು ಕೈಟಭ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಅಸುರರು ತಮ್ಮ ವೀರ್ಯದ ಮದದಿಂದ ಮತ್ತರಾಗಿ ಭಗವಂತನೊಡನೆ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಬಯಸಿ, ಅವನನ್ನು ಕೆಣಕತೊಡಗಿದರು. ಬಾಹುಗಳಿಂದ ಸೆಡ್ಡು ಹೊಡೆಯುತ್ತ , ಮುಷ್ಠಿಗಳಿಂದ , ಮೊಳಕಾಲುಗಳಿಂದ ಗುದ್ದತೊಡಗಿದರು.ಸಮುದ್ರವನ್ನೇ ನಡುಗಿಸುವಂತೆ ವೇಗದಿಂದ ಅವನ ಮೇಲೆ ಧಾವಿಸತೊಡಗಿದರು. ಬಿರುಸು ಮತ್ತು ನಿಂದಾ ವ್ಯಂಜಕ ಮಾತುಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯನ್ನೇ ನಡೆಸಿದರು. ಅನೇಕ ತರಹದ ಅವರ ಮಾತುಗಳ ಗರ್ಜನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಬ್ರಹ್ಮನ ಮನಸ್ಸು ಕಂಪಿಸಿತು. ಅವನು ಭಗವಂತನಿಗೆ ಹೀಗೆ ನುಡಿದನು. ''ಇದೇನು ಬರೀ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ ನಡೆದಿದೆಯಲ್ಲ ? ಮಾತಿಗೆ ಮಾತು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಅವರನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬಾರದೆ?'' ಎಂದು. ಬ್ರಹ್ಮನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿ ಮಧುಸೂದನನು ಹೀಗೆಂದನು– ''ನಿಜ. ಕಾಯಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಈ ಭಾರತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈಗ ಇವರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವೆ. ಆಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ವಿಶಾರದರಾದ ದೈತ್ಯರೊಡನೆ ಬರೀ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಲಲಿತವಾದ ಚಲನವಲನಗಳಿಂದಲೇ ಅವರೊಡನೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡತೊಡಗಿದನು. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಊರುವ ಅವನ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಭಾರ ಭೂಮಿಗೆ ಅತಿಯಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಯೇ 'ಭಾರತಿ' ಹುಟ್ಟಿತು. ಅವನ ಶಾರ್ಙ ಧನುಷ್ಯದಿಂದ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಹೋಗುವ, ಗುರಿತಪ್ಪದ ಸತ್ವಶಾಲಿ ಬಾಣಗಳಿಂದ ಸಾತ್ವತೀ ವೃತ್ತಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಯಿತು. ಲೀಲೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾದ ಅಂಗಹಾರಗಳಿಂದ ಭಗವಂತನು ತನ್ನ ಕೇಶ ಪಾಶವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಿಂದ 'ಕೈಶೀಕೀ' ವೃತ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಅತ್ಯಂತ ಆವೇಶದಿಂದ ಅನೇಕ ಚಾರೀಗಳಿಂದ, ಚಿತ್ರ–ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಹೋರಾಟದಿಂದ 'ಆರಭಟೀ' ವೃತ್ತಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿತು. ಭಗವಂತನು ಯಾವ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ನಡೆಸಿದನು ಆ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಬ್ರಹ್ಮನು ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದನು. ಮಧು–ಕೈಟಭರು ಹರಿಯಿಂದ ಹತರಾದ ಮೇಲೆ ಬ್ರಹ್ಮನು ಆ ಶತ್ರು ನಾಶಕನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದನು . ''ನೀನು ದಾನವರ ನಾಶವನ್ನು ವಿಚಿತ್ರವಾದ, ಸ್ಫುಟವಾದ ,ಲಲಿತವಾದ ,

[illegible]

ಅಂಗಹಾರಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಲೋಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೋರಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕ್ರಮವಿರಲಿ. ಶಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಾದರೆ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ನ್ಯಾಯ. ಆದುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ 'ನ್ಯಾಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಇರಲಿ'' ಎಂದು. (ಶ್ಲೋ.೧–೧೯)

ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳು :– ಋಷಿಗಳು ಪಾಠ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಅಂತಹವೇ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ವಾಗಂಗಗಳ ಅಭಿನಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವೇದದಲ್ಲಿ ಇವು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಕಾರ್ಯ (ನಾಟಕ)ದ ಕ್ರಿಯಾ(ಪ್ರಯೋಗ) ಕ್ಕಾಗಿ (ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು) ಈ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಭರತನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದನು. ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಸಾತ್ವತೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ, ಅಥರ್ವಣದಿಂದ ಆರಬಿಟೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. (ಶ್ಲೋ.೨೨–೨೪, ೨೦–೨೧ – ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತ)

ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ :– ಮಾತು ಪ್ರಧಾನ. ಪುರುಷರಿಂದಲೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀಯರು ಇರಬಾರದು. (ಪುರುಷ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಾ ಸ್ತ್ರೀವರ್ಜಿತಾ' ಎಂಬುದನ್ನು ಇದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿರಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಇರಕೂಡದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸರಿಯಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಸ್ವನಾಮಧೇಯ' ಎನ್ನುವಾಗ ಪಾತ್ರದ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಟರು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ (ಸ್ವ–ನಾಮಧೇಯ) ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದು ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಠ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ (ಯಲ್ಲಿ).

ಇದರ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಪ್ರರೋಚನಾ, (ಆ)ಮುಖ, ವೀಥೀ ಮತ್ತು ಪ್ರಹಸನ.

(ಆ)ಮುಖ : ನಟಿ, ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕ ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ವೀಥಿಯ ಅಂಗಗಳೊಡನೆ, ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಚಿತ್ರ–ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರನೊಂದಿಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದು ಆಮುಖ. ಇದನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಪ್ರಸ್ತಾವನಾ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆಮುಖದಲ್ಲಿ ಐದು ಅಂಗಗಳು. ೧.ಉದ್ಘಾತ್ಯಕ, ೨.ಕಥೋದ್ಘಾತ, ೩.ಪ್ರಯೋಗಾತಿಶಯ, ೪.ಪ್ರವೃತ್ತಕ, ೫.ಅವಲಗಿತ.

ಉದ್ಘಾತ್ಯಕ – ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ (ಸುಲಭವಾದ) ಇನ್ನೊಂದು ಪದವನ್ನು ಹೇಳುವುದು.

ಅವಲಗಿತ – ಒಂದನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಬೇರೊಂದು ಕಾರ್ಯವು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು.

ಕಥೋದ್ಘಾತ – ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಮಾತಿನ ಭಾವವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಥೋದ್ಘಾತ.

ಪ್ರಯೋಗಾತಿಶಯ – ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದುದನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ವಿವರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು.

ಪ್ರವೃತ್ತಕ – ಒಂದು ಕಾಲ (ಇಲ್ಲವೆ ಕಾರ್ಯ)ವನ್ನು ಕುರಿತು ಸೂತ್ರಧಾರನು ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೇ ಪಾತ್ರವು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದನ್ನು (ತಂತ್ರವನ್ನು) ಬಳಸಿ ಹೆಚ್ಚು

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಾರದೇ ಆ ಮುಖವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು.

ಸಾತ್ವತೀ ವೃತ್ತಿ – ಸತ್ವ ಗುಣದಿಂದ, ನ್ಯಾಯದಿಂದ ಕೂಡಿ, ಶೋಕವನ್ನು ಒಳಗೆಯೇ ತಡೆದು, ಅತ್ಯಂತ ಹರ್ಷ ಸೂಚಕವಾಗಿರುವುದು ಸಾತ್ವತಿ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯವಿರುವುದು. ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ವವು (ಬಲ, ಹುಮ್ಮಸ್ಸು) ಎದ್ದುಕಾಣುವುದು. ಸತ್ತ್ವದ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವಿರುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕರುಣ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳು ತೀರ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೀರ ; ಅದ್ಭುತ, ರೌದ್ರ ರಸಗಳು. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಉದ್ಧತ (ಸಾಹಸಿ) ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು ಕೊಡುವರು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳು. ೧ ಉತ್ಥಾಪಕ , ೨ ಪರಿವರ್ತಕ, ೩ ಸಂಲಾಪಕ ಮತ್ತು ೪ ಸಂಘಾತ.

೧. 'ನಾನು ಸಿದ್ಧನಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದೇನೆ ತೋರಿಸು ನಿನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು' ಎಂದು (ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ) ಆಹ್ವಾನಿಸುವುದು ಉತ್ಥಾಪಕ.

೨. ಸಿದ್ಧನಾಗಿ ಒಂದು ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವುದು ಪರಿವರ್ತಕ.

೩. ಆಹ್ವಾನದಿಂದಾಗಲೀ ಇಲ್ಲವೆ ಆಹ್ವಾನವಿಲ್ಲದೇ ಆಗಲೀ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಿಂದ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಸಂಲಾಪಕ.

೪. ಮಿತ್ರನ ಯುಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಲೀ, ದೈವವಶಾತ್ತಾಗಲ, ತನ್ನ ತಪ್ಪಿನಿಂದಲೇ ಆಗಲಿ – ಶತ್ರುವನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದು ತಪ್ಪಿದರೆ ಸಂಘಾತಕ.

ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿ – ಇದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವೇಷ–ಭೂಷಣಗಳಿಂದ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿರುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಗೀತ., ಕಾಮೋಪಭೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉಪಚಾರಗಳು (ನಡತೆ)ಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳು. ೧.ನರ್ಮ ೨.ನರ್ಮಸ್ಫುರ್ಜ(ಸ್ಫುಂಜ), ೩.ನರ್ಮಸ್ಫೋಟ, ಹಾಗೂ ೪.ನರ್ಮಗರ್ಭ.

೧. ನರ್ಮ – ನವಿರಾದ ಹಾಸ್ಯ, ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು – ಇದು ನರ್ಮ. ವೀರ ರಸ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಸ್ಯವಿರುವುದು. ಶುದ್ಧವಾದ ಪ್ರೇಮ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಈರ್ಷ್ಯಾ ಇಲ್ಲವೇ ಕ್ರೋಧಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದು, ಪರರನ್ನು ಉಪಾಲಂಭಿಸುವ (ಟೀಕಿಸುವ) ಮಾತುಗಳುಳ್ಳದ್ದು ಮತ್ತು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಹಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು.

೨. ಮೊದಲ ಸಮಾಗಮದಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ವೇಷ – ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ರತಿ–ಹೆಚ್ಚುವುದು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಕೊನೆಗೆ ಏನಾದೀತು (ಇಲ್ಲವೇ ಯಾರಾದರೂ ನೋಡಿಯಾರು) ಎಂಬ ಭಯ ಇರುವುದು ನರ್ಮಸ್ಫುರ್ಜ.

೩. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳು ಅಷ್ಟಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವು ಪೂರ್ತಿಯಾಗದಿರುವುದು – ನರ್ಮಸ್ಫೋಟ.

೪. ಜ್ಞಾನ – ರೂಪ – ಸಡಗರ – ಧನ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಇದ್ದಾಗ(ಲೂ) ಕಾರ್ಯವಶಾತ್ ನಾಯಕನು ಪ್ರಚ್ಛನ್ನನಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ನರ್ಮಗರ್ಭ.

ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿ – ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆರಭಟಿ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ – ಅದರಂತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಪಟ – ಮೋಸಗಳುಳ್ಳ , ದಂಭ ಮತ್ತು ಅಸತ್ಯವಾದ ಮಾತುಗಳುಳ್ಳ ವೃತ್ತಿ ಇದು. ಪುಸ್ತ (ಮಣ್ಣು–ಮರ– ಲೋಹಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ವಸ್ತುಗಳು) ಬೀಳುವುದು, ಜಿಗಿಯುವುದು, ಹಾರುವುದು., ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರಹದ ಮಾಯಾ ಮತ್ತು ಜಾದೂಗಾರಿಕೆ, ಚಿತ್ರ–ವಿಚಿತ್ರ ಯುದ್ಧ – ಇಂತಹವೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಇದ್ದುದು ಆರಭಟೀ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳು . ೧ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಕ ೨. ಅವಪಾತ ೩. ವಸ್ತೂತ್ಥಾಪನ, ೪.ಸಂಫೇಟ.

೧.ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಕ – ಅನ್ವರ್ಥಕ ಶಿಲ್ಪದ ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಗಳೂ ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರ ವೇಷಗಳೂ ಇದ್ದು ವಸ್ತುವಿನ ವಿಷಯವು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

೨. ಅವಪಾತ – ಭಯ, ಹರ್ಷಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತ, ಅವಸರದ ಓಡಾಟ, ಮಾತುಗಳಿಂದ ತ್ವರಿತ ಪ್ರವೇಶ, ತ್ವರಿತ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ.

೩. ವಸ್ತೂತ್ಥಾಪನ – ಎಲ್ಲ ರಸಗಳೂ ಸೇರಿ ಗಲಭೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು.

೪. ಸಂಫೇಟ – ಸಂರಂಭ, ಯುದ್ಧ, ಕಪಟ ಶಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಹೊಡೆದಾಟ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ.

ವೃತ್ತಿಗಳ ರಸಪ್ರಯೋಗ – ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕೀ, ವೀರ–ಅದ್ಭುತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾತ್ತ್ವತೀ, ಭಯಾನಕ–ಬೀಭತ್ಸ – ರೌದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆರಭಟೀ ಮತ್ತು ಕರುಣ–ಅದ್ಭುತಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.[೫]

ಮುಂದೆ ೨೪ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಶಾರೀರಕೀ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು [೬] ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಶಾರೀರಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯ, ಸೂಚಾ, ಅಂಕುರ, ಶಾಖಾ, ನಾಟ್ಯಾಯಿತ ಮತ್ತು ನಿವೃತ್ತ್ಯಂತರ ಎಂಬುದಾಗಿ ಆರು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳ (ವಾಚಿಕ) ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಲಾಪ, ಪ್ರಲಾಪ, ವಿಲಾಪ, ಅನುಲಾಪ, ಸಂಲ್ಲಾಪ, ಅಪಲಾಪ, ಸಂದೇಶ, ಅತಿದೇಶ, ನಿರ್ದೇಶ, ಉಪದೇಶ, ಅಪದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಪದೇಶ.

ಆಲಾಪ – ಯಾವನನ್ನಾದರೂ ಕರೆಯುವುದು, ಮಾತನಾಡಿಸುವುದು.

ಪ್ರಲಾಪ – ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವುದು.

---

೫. ಅನು – ಶ್ರೀರಂಗ , ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ– ಅಧ್ಯಾಯ ೨೨, ಪುಟ– ೨೬೧–೨೬೫.
೬. ಸಾಮಾನ್ಯಾಭಿನಯ – ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ–೨೪ ಪುಟ ೩೦೯

ವಿಲಾಪ – ಕರುಣದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು (ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ 'ಅಯ್ಯೋಪಾಪ' ಅನ್ನಿಸುವುದು)

ಅನುಲಾಪ – ನುಡಿದದ್ದನ್ನೇ ಅನೇಕ ಸಲ ನುಡಿಯುವುದು.

ಸಂಲ್ಲಾಪ – ಸಂಭಾಷಣ (ಉಕ್ತಿ–ಪ್ರತ್ಯುಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು)

ಅಪಲಾಪ – ನುಡಿದದ್ದನ್ನು ನುಡಿದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಬೇರೆ ಏನನ್ನಾದರೂ (ಅದರ ಬದಲಾಗಿ) ನುಡಿಯುವುದು.

ಸಂದೇಶ – 'ಇದನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಹೇಳು' ಎನ್ನುವುದು.

ಅತಿದೇಶ – 'ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ನೀನು ಹೇಳಿದೆ' ಎನ್ನುವುದು.

ನಿರ್ದೇಶ – 'ಆ ನಾನೇ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ, ಮಾಡುತ್ತೇನೆ' ಮುಂತಾದವು.

ಉಪದೇಶ – 'ಇದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೋ, ಇದನ್ನು ಮಾಡು, ಎಂದು ಹೇಳುವುದು.

ಅಪದೇಶ – ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದು.

ವ್ಯಪದೇಶ – ಯಾವುದಾದರೂ ನೆಪವನ್ನು ಹೇಳುವುದು.

ಇವು ೧೨ ಪ್ರಕಾರದ ಭಾಷಣಗಳು.

ಇನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ೨೬ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆಕಾಶಭಾಷಿತ, ಆತ್ಮಗತ, ಅಪರಿವಾರಿತ, ಜನಾಂತಿಕ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ಆಕಾಶಭಾಷಿತ – ದೂರದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಪಾತ್ರದ ಅಶರೀರವಾಣಿಯು ಆಕಾಶಭಾಷಿತ. ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಡೆಸಬಹುದು.

ಆತ್ಮಗತ – ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿದ್ದ ಮಾತು ಆತ್ಮಗತ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅದು ಚರ್ಚೆ. ವಾದ (ತನ್ನೊಳಗೆಯ ಇದು) ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು.

ಅಪರಿವಾರಿತ – ರಹಸ್ಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡುದು ಅಪರಿವಾರಿತ (ಸ್ವಗತ).

ಜನಾಂತಿಕ – ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೇಳಿಸಬಾರದೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮಾತನಾಡುವುದು.

ಆಕಾಶಭಾಷಿತದಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳು ಊಹೆಯಾಗಿರುವವು. ಆತ್ಮಗತದಲ್ಲಿ ತನಗಾದ ಹರ್ಷ, ಭಯ ಮುಂತಾದ ಉತ್ಕಟ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅಪರಿವಾರಿತದಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕ

ಪಾತ್ರದಿಂದ ಬಚ್ಚಿಡುವಂತಹದನ್ನು ಹೇಳುವುದು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ 'ಸ್ವಗತ' ಎಂದು ರೂಢಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ – ಅಂದರೆ ಜನಾಂತಿಕದಲ್ಲಿ ಪಿಸುಗುಡಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೇ ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯಾಗದಂತೆ, ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಪಿಸುಗುಡಬೇಕು. ತಳಮಳಗೊಂಡಾಗ, ಸಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ಶೋಕದ ಆವೇಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟಿಸಿದಾಗ ಆಡುವ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು – 'ಅಯ್ಯೋ'! ಹೊರಡು ! 'ನನ್ನ ಗತಿ' ..'ಮಾತಾಡಬೇಡ !' ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಎರಡು ಮೂರು ಸಲ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಬೇಕು.

ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ (ಕನಸಿನಲ್ಲಿ) ಇದ್ದಾಗ, ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಚಲಿಸುತ್ತ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಕೂಡದು. ಮೆತ್ತನ್ನ ದನಿಯಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಇಲ್ಲವೇ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ , ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ವೃದ್ಧರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗದ್ಗದಿತ (ನಡುಗುವ) ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಲಕರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತೊದಲು ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. (ಶ್ಲೋ. ೮೭– ಬ. ೧೦೦) (೭೭ ಬ– ೮೨೬ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದೆ)[೭]

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸ , ಲಕ್ಷಣಗಳು :–

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹಳೆಯದಾದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಮೈಸೂರಿನ ದೊರೆ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜರ (೧೬೭೦–೧೭೦೪) ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯ ಎಂಬ ಕವಿ ರಚಿಸಿದ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ಎಂಬ ನಾಟಕ ಸುಮಾರು ೧೬೮೦ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದದ್ದು. ಇದು ರತ್ನಾವಳೀ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ರೂಪ. ಭಾಷೆ ಹಳಗನ್ನಡ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳೂ ಅಕ್ಷರಗೂವೃತ್ತಗಳು ಇವೆ. ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕ ಇದು. ಕವಿಯು ಇದೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿ ಎನಿಸುವಂತೆ ಕೆಲವೊಂದು ಮಾರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರೊ.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಬರೆದಂತೆ[೮] ಮೂಲ ಕೃತಿಯಷ್ಟು ತೃಪ್ತಿಕೊಡಲಾರದ ನಾಟಕವಾದರೂ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಏಕಮೇವಾದ್ವಿತೀಯವಾಗಿರಲು ಸಾಕು. ಇಂದೂ ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಮೈಲುಗಲ್ಲಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಮಾತು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷದಿಂದಲಾದರೂ 'ನಾಟಕ ಶಾಲೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಂದಿರವು ಇದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಮೈಸೂರಿನ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜರ (೧೬೩೮–೧೬೫೯) ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋಹರವಾದ 'ನಾಟಕಶಾಲೆ' ಇದ್ದಿತೆಂದು ಆ ರಾಜರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯ ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

---

೭. ಅನು – ಶ್ರೀರಂಗ , ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ – ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ – ಅಧ್ಯಾಯ ೨೬ ಪುಟ ೩೨೭

೮. ಭಾಷಣಗಳು ಲೇಖನಗಳು ಪು ೧೪೬–೧೫೭.

''ಮೆರೆವ ತಾರೆಗಳ ಸಮೂಹದೊಡನೆ ಬಹ
ಮಿರುಪ ರಾಕಾ ಚಂದ್ರನಂತೆ
ತರುಣಿ ರನ್ನೆಯರ ಮೊತ್ತದಲಿ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ
ಗರಸನೈತಂದನರ್ತಿಯಲ್ಲಿ''

ಇದಕ್ಕೂ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಆಳಿದ ಕೆಳದಿಯ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ನಾಯಕನು (೧೫೮೨–೧೬೨೯) ತನ್ನ 'ಇಕ್ಕೆರಿಯರಮನೆಯೊಳ್ ಚಿತ್ರತರ ರಚನಾಕೌಶಲ್ಯದಿಂ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಂ ನಿರ್ಮಾಣಗೆಯ್ಸಿದನ್' ಎಂದು ಲಿಂಗಣ್ಣ ಕವಿಯು ರಚಿಸಿದ 'ಕೆಳದಿ ನೃಪವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಇದೆ. (ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಪದ್ಯದ ನಂತರದ ಗದ್ಯ)

ಇದಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಯೂ, ಭರತೇಶ ವೈಭವದ ಕವಿಯೂ (೧೫೭೭) ಆದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ 'ಪೂರ್ವನಾಟಕ ಸಂಧಿ', 'ಉತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ'ಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಮಯವಾದ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆ ವಿಜಯನಗರದ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟದ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲದೆ ಇಕ್ಕೇರಿ, ತಂಜಾವೂರು ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಂತರ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನವರತ್ನ ಖಚಿತವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ನಾಟಕಶಾಲೆಗಳಿರುವವು ಎಂದು ಬಿ.ಎ..ಸಾಲತೊರೆಯವರ ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. (Social and political History of Vijayanagar – ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ ಪುಟ ೩೯೭ ಮತ್ತು ೪೧೬)

ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೪೫ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದ ಹತ್ತಿರ ಇರುವ ಮುಗುಂದ (ಇಂದಿನ ಮುಗದ ಹಳ್ಳಿ)ದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಇರುವ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಶಿಲಾ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ''ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾಸಾಮನ್ತಂಮಾರ್ತಾನ್ಡಯಂ ತಮ್ಮ ಮುತ್ತಯ್ಯಂ ಮಾಡಿಸಿದ ಬಸದಿಯಂ ಪೆಡಿಸಲಿಸಿ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಂ ಮಾಡಿಸಿ ತನ್ನ ಕೀರ್ತಿಶಿಲಾಸ್ತಂಭಮಂ ಆ ಚಂದ್ರಾರ್ಕ ತಾರಬರಂ ನಿಲಿಸಿದಂ'' ಎಂದು ಸಾರುತ್ತ ಅಂದಿನ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ವಿವರವಿದೆ.

'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪದ ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯ ಹಾಗೂ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪದೇ ಪದೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕನೂ ತನ್ನ ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ–

''ಶಬ್ದಾಗಮ ಯುಕ್ತ್ಯಾಗಮ ಪರಮಾ
ಗಮ ವಿಷಯಾಣಾಂ ತಥಾ
ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಕಾಲಂಕಾರ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ
ವಿಷಯಾಣಾಂ ಚ ಬಹೂನಾಂ
ಮುಪಲಭ್ಯಮಾನತ್ವಾತ್ ''

ಎಂದಾಗ ಭಾಷಾಕೃತಾನಾಂ ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಶೋಧಕರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಪದ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಬಂದಿದೆ.'ಬಸವ ಪುರಾಣ'ದ ಭೀಮ ಕವಿ ಶೃಂಗಾರಗೊಂಡು ಒಡವೆಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತಳಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕಳವಟ್ಟು

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ರೀತಿಯೊಳಪ್ಪಿ ನಡೆತಂದ ಚದುರೆ ಸೋಮಲದೇವಿಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಶೃಂಗಾರ ರತ್ನಾಕರ'ದ ಕವಿ ಕಾಮದೇವನೂ ಪೇಳ್ದಭಿನಯಿಸಿ ನಾಟಕಂಗಳಂನಂತಂಪದೆದಲ್ಲದೆ ಬರ್ಕುಮೆ ? ಎಂದು ನಾಟಕದ ಮಾತು ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. 'ವಿಜಯ ಸುರತ್ಕಲಂಕರಣಮಾಗೆಮಲ್ಲಿ ಜಿನೇಂದ್ರ ದೇಹವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ ನಾಗಚಂದ್ರನು (ಕ್ರಿ.ಶ.ಸುಮಾರು ೧೧೪೦) 'ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರಿ ವಿದ್ಯಾನಟಿ ನಾಟಕಂ ನಲಿಗೆ ಮತ್ಕಾವ್ಯಸ್ಥಲೀ ರಾಗದೊಳ್' ಎಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಂಚತಂತ್ರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ದುರ್ಗಸಿಂಹನು ರಾಣಿಯರಾದ ಮಹಾದೇವಿ–ರೂಪಾದೇವಿಯರು, ಸೀತೆ–ರಾಮರಾಗಿ 'ಕೃತಕ ನಾಟಕಮನಾಡಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಸರಾಂತ ಹೊಯ್ಸಳ ದೊರೆ ವೀರ ಬಲ್ಲಾಳನು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಂತನಾಗಿದ್ದ 'ನಟ'ನೆಂದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೦೮ನೆಯ ವರ್ಷದ ಸೊರಬದ ಶಿಲಾಶಾಸನ ಸಾರುತ್ತದೆ. ಆದಿ ಪುರಾಣದ ಪಂಪ, ನೀಲಾಂಜನೆಯು ನಾಟಕ ಮಾಡಿದುದನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಾಂತಿಪುರಾಣದ ಪೊನ್ನ 'ಚಂದ್ರೋದಯವನ್ನು ನಾಟಕಾರಂಭಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತ , ''ನಕ್ಷತ್ರಗಳು ಸೂತ್ರಧಾರನು ಸೂಸಿದ ಪುಷ್ಪಗಳೆಂದೂ, ಸರಿದು ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಕತ್ತಲೆ ಮೇಲೆರುತ್ತಿರುವ ತೆರೆಯೆಂದೂ, ರಾತ್ರಿಯ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಹರಗಳು ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳೆಂದೂ'' 'ಅಜಿತ ಪುರಾಣ'ದ ಕರ್ತೃವಾದ ರನ್ನನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ''ಕುಳಿಶಧರಂ ಪೊಗಟ್ದು ಮನಂಗೊಳೆ ಮಾಡಿದನೈಂದ್ರಮೆಂಬ ನಾಟಕ ವಿಧಿಯಂ'' ಎಂದು ಐಂದ್ರ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ 'ನಾಟಕವಿಧಿ'ಯ ಮಾತನ್ನೆತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೮೨೪ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಿದ ಶ್ರೀವಿಜಯ ವಿರಚಿತ 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದ' ಮೊದಲನೆಯ ಆಶ್ವಾಸನದ ಆರನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಬಂದಿದೆ.

''ವ್ಯಾಕರಣ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ
ಲೋಕ ಕಳಾಸಮಯಮಾದಳಂ ಕೃತಿಗಳೊಳಂ ।
ವ್ಯಾಕುಳಸಲ್ಲದನೇಕ ವಿ–
ವೇಕ ಬೃಹಸ್ಪತಿಯ ನಗರಮಂ ಪುಗತರ್ಪ್ಪಂ''॥

ಈ ಎಲ್ಲರಿಂದಾಗಿ 'ನಾಟಕ' ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮನೋರಂಜನೆಯೊಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲಾದರೂ ಇದ್ದಿತೆಂದು ನಂಬಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗೆ ಅರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅರಸನೈತಂದ ಮೇಲೆ' ಕವಿ ಗೋವಿಂದ 'ವೈದ್ಯನು ತನ್ನ 'ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವಧುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

'ತೊಳಗುವ ನವರತ್ನಗಾಸೆಯ ಸರ್ವಾಂಗ
ಕ್ಕಳವಟ್ಟ ಮಣಿಭೂಷಣದ
ಥಳಥಳಿಸುವ ಮುದ್ದುಮೊಗದ ನರ್ತಕಿಯರು
ಫಳಿಲನೆ ನಡೆತಂದರಾಗ. ''

ಅಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದ 'ನಾಟಕ' ದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಚಿತ್ರ ಹೀಗಿದೆ –

''ಉಡಿಯ ಸುತ್ತಿದ ವಲ್ಲಿಪಾಟನ ಕರದಲಿ
ಪಿಡಿದು ರಂಜಿಪ ರನ್ನಸೆಳೆಯ

ಕಡುಜಾಣ ಭರತಾಚಾರ್ಯನು ರಾಜಿಪ
ಬೆಡಗನದೇನ ಬಣ್ಣಿಸುವೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಹೀಗೆ –

''ಸುರುಚಿರ ಸೂತ್ರಧಾರಕ ತತ್ಕಾರವ
ವಿರಚಿಸಿ ಜವನಿಕೆ ತೆಗೆಯೆ
ಭರತ ಶಾಸ್ತ್ರಾಗಮವಿಡಿದು ಸಂಪ್ರೌಢಿಯ
ರುರುಪುಷ್ಪಗಳ ಸೂಸಿದರು.

ನರಸಿಂಹನ ಸ್ತುತಿಗೀತ ಪ್ರಬಂಧವ
ಪಿರಿದು ಸುಳಾದಿ ತಾಳದಲಿ
ಕರವಭಿನಯಗೂಡಿ ಕಡುಕುಶಲದೆ ನಾಟ್ಯ
ದಿರವ ಮೆರೆದರಂಗನೆಯರು.''

ಅವರು ಆಡಿದ ಅರಮನೆಯ 'ನಾಟಕಶಾಲೆ'ಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ–ನಾಟಕ'ವೇ ಇದು. ಅಭಿನಯಪೂರ್ಣವಾದ ನೃತ್ಯ.

ಭರತೇಶವೈಭವದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯೂ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಳಸಿದುದಲ್ಲದೇ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಸಂಧಿಗಳಿಗೆ 'ಪೂರ್ವನಾಟಕ ಸಂಧಿ' ಮತ್ತು 'ಉತ್ತರನಾಟಕ ಸಂಧಿ' ಎಂದು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿದ. ಅವನಿತ್ತ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಪಂಡಿತನ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಕನ್ನಿಕೆಯರು ನೃತ್ಯಸೇವೆ ಕೊಡುವ 'ದಿಕ್ಕನ್ನಿಕಾನಾಟ್ಯ', 'ಜಲಕನ್ನಿಕಾನಾಟ್ಯ' ಗಳಂತೆ (ಉತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ ಸಾಂಗತ್ಯ ೧೫೭–೧೬೦) ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಪೂರ್ವ ನಾಟಕ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಭರತ ಚಕ್ರೇಶ್ವರನು ನಾಟಕಶಾಲೆಗೆ ಆಗಮಿಸಿ ಕುಳಿತೊಡನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿಯ ವರ್ಣನೆ ಹೀಗಿದೆ –

''ಗಣಿಕಿಯರೆಕ್ಕಡಿಗರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಲ–
ಕ್ಷಣಿಕರು ಭಾವರಂಜಕರು
ಗುಣಿಗಳು ಮಂತ್ರಿಗಳರಸನ ಕಂಡು ತಿಂ
ತಿಣಿಯಾಗಿ ಕುಳಿತರೋಜೆಯೊಳು''

ಸಾಳಂಗ ರಾಗವನ್ನೆತ್ತಿ ಮದ್ದಳೆ ತಾಳ
ಮೇಳ ಶ್ರುತಿಗಳೊಂದುಗೂಡಿ
ಲೋಲ ನಿರಂಜನ ಸಿದ್ಧನ ಹಾಡಿದ
ರೋಲಾಡೆ ಸುಖದೊಳಾಸ್ಥಾನಾ.''

[illegible]

ತೆರೆಯ ಮುಂಗಡೆಯೊಳು ನಿಂದು ಮದ್ದಳಿಗನು
ಭರತ ಚಕ್ರಿಗೆ ಕೈಮುಗಿದು
ಅರಿಕಟ ತಧಿಕಟ ಧಿಕ್ಕರಿಕ್ಕಟ ಧಿಮಿ
ದಿರುದಿಮಿತೆಂದು ಕೇಳಿಸಿದಾ.''

ಹೀಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನದುದ್ದಕ್ಕೂ 'ತಾಳ ಹಿಡಿದ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಹಿಮ್ಮೇಳವೂ ನಿರ್ದೇಶನವೂ ಇದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದಕಲ್ಲಿ 'ಆಡುಮಾತು' ಇದ್ದಿತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಭೀಮಕವಿಯ ಬಸವ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿರುವ ನಾಟಕ ಪಂಡಿತನಂತೆ (ಬಸವ ಪುರಾಣ X–೨೭) ಭರತೇಶವೈಭವದ ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತ. ಅವನಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರದರ್ಶನವಿಲ್ಲ. ಆತನೇ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟದ 'ಭಾಗವತನೆಂದು ಮಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಸೂಚಿಸಿದರೂ, (ಪಂಚಕಜ್ಜಾಯ ೧೯೨೭ ಪುಟ ೪೫) ಆತನ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವೆಂದು ಕೆ.ಜಿ.ಕುಂದಣಗಾರರು ಭಾವಿಸಿದುದು[೯] ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧುವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ –

''ಆಗಮಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದೊಳೆಲ್ಲರ ತಲೆ
ದೂಗಿಸಿ ಮಲಗಿಸಬಹುದು''(ಭೋಗವಿಜಯ – ಕಾವ್ಯಸಂಧಿ)

ಎಂದು ಅನುಭವದ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ನುಡಿದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯು ಚಿತ್ರಿಸಿದ 'ನಾಟಕ' ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧದ ಎಳೆಗಳಿವೆ. 'ಉತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟ್ಯವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬರುವ ಪರದೆ ಕೆಳಗಿಳಿದ ಮೇಲೆ ನಾಟ್ಯಕನ್ನಿಕೆಯರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಬೊಗಸೆಗೈಗಳಿಂದ ಹೂವೆರಚಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಎತ್ತಿದ ತೆರೆಯನು ಕೊರಳು ತನಕ ಮೆಲ್ಲ
ನೊತ್ತಿ ತಗ್ಗಿಸಿ ಕಾಣಿಸಿದರು
ಮತ್ತ ಕಾಶಿನಿಯರ ಮೊಗಗಳಿದ್ದವು ಕಾಂತಿ
ವೆತ್ತ ಕನ್ನಡಿಯ ಸಾಲಂತೆ
ಬಳಿಕ ತೆರೆಯ ನಡುಪರಿಯಂತ ಕುಸಿಯಿಸೆ
ಜಲಜಗಂಧಿಯರು ತೋರಿದರು
ನಳನಳಿಸುವ ತೋಳುಗಳು ಮೊಲೆಗಟ್ಟಿನ
ಮೊಲೆಗಳ ಸಾಲು ಮೋಹಿಸಿತು.''

ನಡುಮುಟ್ಟ ತೆರೆಯಿದ್ದುದಾಗ ತೋಳ್ಗಳನೆತ್ತಿ
ಕಡೆಗಣ್ಣೊಳರಸನ ನೋಡಿ

೯. ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ – ಸಂಪುಟ ೨೪ ಸಂಚಿಕೆ ೩. ಪುಟ ೨೩೨

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಬೆಡಗಿಂದ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಮಾಡಿದರು ಕಾಮ
ನೊಡನಗರ್ಲಣಿಗಳ ಸೊಸೆ
ಕೂಡೆ ತೆರೆಯನ್ನೆತ್ತಿದರು ರೂಪು ಮರೆಯಾಯ್ತು
ಪಾಡಿದರುಂಚದೊಳೆತ್ತಿ
ನೀಡಿಗಲದ ಜವನಿಕೆ ತೊಲಗಿತು ಮತ್ತೆ
ಷೋಡಶ ಪಾತ್ರದೋರಿದವು.''

ಹಂತ–ಹಂತವಾಗಿ ಪರದೆಯನ್ನು ಇಳಿಸುವ ಅಥವಾ ಏರಿಸುವ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯ ಹಾಗೂ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಕಥಾ–ನೃತ್ಯವೆನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ವರ್ಣಿಸಿದ 'ನಾಟಕ' ಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಭಾವವಾದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಭಿನವಮಂಗರಾಜನ 'ಅಭಿನವಾಭಿದಾನ' (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೩೭೮) ಎಂಬ ಅರ್ಥಕೋಶದಲ್ಲಿಯೂ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇದೇ ಅರ್ಥವಿದೆ.

''ನೃತ್ಯದೊಳು ಹಸ್ತಾಂಗ ದೃಷ್ಟಿಗತಿ ಪದ್ಧತಿಯೊಳಾಡೆ
ನಾಟಕ ಮೆನಿಕ್ಕುಂ ''(ಅಭಿನವಾಭಿದಾನ ೧೯೫೫ ಪುಟ ೨೫)

ಎಂದರೆ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ (ಮುದ್ರೆ) ನೇತ್ರಾಭಿನಯಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ನೃತ್ಯ–ಪದ್ಧತಿಯೇ ಅಂದಿನ 'ನಾಟಕ'.

ಭೀಮಕವಿಯು ರಚಿಸಿದ ಬಸವಪುರಾಣ ೧೩೬೯ರಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ'ವಾಡಿದ ಸೋಮಲದೇವಿಯ 'ಅಲಂಕಾರ ವರ್ಣಿಕೆ'ಗಳು ಆಕೆ ನರ್ತಕಿ ಎಂದೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ–

''ಇಟ್ಟು ಜಡೆ ಬೊಲ್ಲಹವಮರ್ದಿರೆ
ತೊಟ್ಟು ಕಂಚುಕಮಂ ದುಕೂಲವ
ನುಟ್ಟು ಚಲ್ಲಣಮಂ ರಚಿಸಿ ಮಣಿಖಚಿತ ಸಿಂಜಿನಿಯ
ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬೆಡಂಗೆಡರೆ ನೆರೆ
ದಿಟ್ಟೆ ನೀನೀ ನಾಟಕಕ್ಕಳ
ವಟ್ಟು ರೀಯೊಳಪ್ಪಿ ಸೋಮಲದೇವಿ ನಡೆ ತಾರೆ.

(ಬಸವಪುರಾಣ XII : ೪೦)

ಹೀಗೆ ಅಭಿನವ ಮಂಗರಾಜನ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯೇ ಭೀಮಕವಿಯು ವರ್ಣಿಸಿದ 'ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಿದೆ. ಮಂಗರಾಜನಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನರಾದ ಕವಿ ಕಾಮದೇವ ಹಾಗೂ ಆದಿ ಪಂಪರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯ 'ನಾಟಕ' ಗಳಿಗೂ ಇದೇ ಅರ್ಥ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿದೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಕವಿ ಕಾಮದೇವನು ತನ್ನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ' ದ

[illegible]

ಪ್ರಶಂಸಾ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರೆಲ್ಲರೂ ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನೋದಿ ಸಫಲರಾಗಬೇಕೆನ್ನುವಾಗ 'ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವರಭಾರವನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

''ಇದನೋದಿ ತಿಳಿದ ಕವಿ ಮೆರೆ
ವುದು ಪೇಳ್ದಭಿನಯಿಸಿ ನಾಟಕಂಗಳನಂತುಂ
ಪದೆದೊಡೆ ಬರ್ಕುಮೆ ಕಣ್ಣಿ
ಲ್ಲದೆಯುಂ ಬಗೆದೆಗೆದರೊಳರೆ ವರ್ಣಕ್ರಮಮುಂ''

ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಪಂಪ ತನ್ನ ಆದಿಪುರಾಣದ ಏಳನೆಯ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕಿದ್ದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ–

''ತಾನುಮಾನಂದ ನಾಟಕೆ ಮಾಡಲ್ಬಗೆದು
ಕೃತಾನುಕರಣಮೆ ನಾಟಕಮಪ್ಪುದರಿಂ ಭಗವಜ್ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕ
ಸಂಬಂಧಿಯಾಗೆ ....''

ಈ ಅನುಕರಣ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೋ ಇಲ್ಲವೆ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದಿತೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ಕವಿಯು ಕೊಟ್ಟ 'ನಾಟಕ'ದ ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಆತನ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಆ ವರ್ಣನೆ ಬರುವುದು ಪುರುದೇವನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಲು ಬಂದ ದೇವಕನ್ನಿಕೆಯಾದ ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನೃತ್ಯವೈಭವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ . ಆದಿಪುರಾಣದ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ–

''ಕೋಟಿತೆರದಿಂದಮೆ ಸವೀ ನಾಟಕಮಂ ತೋರೆ ಮಾಣ್ದಳಿಲ್ಲಳ್
ಬಗೆಯೊಳ್ ನಾಟುವಿನಮಮರಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಾಟಕಮುಮನೆ
ನಗೆ ನೆರೆ ತೋರಿದಳೀಗಳ್ ... ''

ಹೀಗೆ ಮೊದಲು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಂತೆ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅಭಿನವ ಮಂಗರಾಜನು ಕೊಟ್ಟ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯಂತೆಯೇ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು.

ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ'ಗಳು ಎಂದರೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಾಯರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆ ಎಂಬುದು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ' ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಖಚಿತವಾದ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ವಿಜಯನಗರದ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯರೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ 'ಜಾಂಬವತೀ ಕಲ್ಯಾಣ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ವಿರೂಪಾಕ್ಷದೇವರ ಚೈತ್ರೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆರೆದ ಜನತೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ರಾಜರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತೆಂದು ಸಂಶೋಧಕ ಸಾಲುತೊರೆಯವರು ಆಧಾರಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜ್ಯೋತಿರೇಶ್ವರ ಕವಿ ವೇಬರಾಚಾರ್ಯರು ರಚಿಸಿದ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ಧೂರ್ತ ಸಮಾಗಮ

ಪ್ರಹಸನವೂ ಅಂದಿನ ಜನವನ್ನು ರಂಜಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಗೆ ನಾಟಕ. ಇದು ವಿಜಯನಗರದಲ್ಲಿ ಸಾಳುವ ನರಸಿಂಹರಾಯನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡಿತೆಂದು ಸಾಲತೊರೆಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[೧೦]

ಆದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಆಸ್ಥಾನದ ನಾಟಕಶಾಲೆಯ ರಂಗವನ್ನು ಆಳಲಿಲ್ಲವೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನ ಹೆಸರಾಂತ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳಾದರೂ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ನೃಪತುಂಗನ ಕಾಲದಿಂದಲಾದರೂ ಕನ್ನಡದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕದ ಹಿರಿಮೆಗೆ ಹೆಸರಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಅಧಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಭರತ ಪ್ರಣೀತವಾದ ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಆ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಪ್ರಮಾಣಗ್ರಂಥ ಎಂಬುದು ಆದಿ ಪಂಪ ತನ್ನ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ – ಪಾಂಡವರ ಹಾಗೂ ಕೌರವರ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅವರು ಸಕಲವೇದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ''ಭರತ ಪ್ರಣೀತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದೊಳು ನಾರದಾದಿ ಪ್ರಣೀತ ಗಂಧರ್ವ ವಿದ್ಯಾವಿಶೇಷಗಳಲ್ಲಿಯುಂ'' ಪರಿಣತಿ ಹೊಂದಿದ್ದರು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಆಡಿ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದಿತು ಎಂದ ಮೇಲೆ ಅಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಾದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೇ ಹೋಗಿರಲಾರವು. ಆದರೆ ಅಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಲಿಲ್ಲವೆ? ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಿಲ್ಲವೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಉತ್ತರ ಹೇಳಲು ತಕ್ಕ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕೇಶಿರಾಜನ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೨೬೦) ಸೂಚಿತವಾದ 'ಸುಭದ್ರಾಹರಣ' ಹಾಗೂ 'ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರ' ಇವು ಅಂದಿನ ಹೆಸರಾಂತ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಂತರ ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರ ಇರಬೇಕೆಂದು ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ಊಹೆ.[೧೧] ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣಮಿಶ್ರಯತಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ 'ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರೋದಯ' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರವೇ ಕೇಶಿರಾಜನ 'ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರ'ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಸಂಶೋಧಕರ ಭಾವನೆ.

ಈ ಹಿಂದೆ ಇಂಥ ಭಾಷಾಂತರಗಳಿದ್ದವು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಇರುವ ಒಂದೆರಡು ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಆಧಾರಗಳೆಂದರೆ ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನ (೧೧೪೫) ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದ ಒಂದು ಪದ್ಯದ (ಅಂಕ.೧ ಪದ್ಯ ೩) ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಹರ್ಷನ 'ನಾಗಾನಂದ ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಯ 'ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ' ನಾಟಕಗಳಿಂದೆತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡದ ವೈಯ್ಯಾಕರಣಿಯಾದ ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕನು ತನ್ನ 'ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನ' ದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೬೦೪) ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ –

''ಶಬ್ದಾಗಮ ಯುಕ್ತಾಗಮ ಮಮರಾಗಮ ವಿಷಯಾಣಾಂ ತಥಾ
ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾಲಂಕಾರ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯಾಣಾಂ ಚ ಬಹೂನಾಂ

---

೧೦. Social and political life in Vijayanagar Empire ಸಂಪುಟ ೨ ಪುಟ ೪ – ೧೫.
೧೧. ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹಳಮೆ – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ

[illegible]

ಗ್ರಂಥಾನಾಮಪಿ ಭಾಷಾಕೃತಾನಾಂ
ಉಪಲಭ್ಯಮಾನತ್ವಾತ್' ಎಂಬ ಸೂತ್ರಪಾಠ.

ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ದುರ್ಗಸಿಂಹನು ತನ್ನ ಕನ್ನಡ 'ಪಂಚತಂತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಒಂದೆರಡು ಸೂಚನೆಗಳಿಂದಾಗಿಯೂ ಆತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಜನಕ್ಕೆ ಉತ್ಸಾಹವಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಂಚತಂತ್ರದ ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಜಿತನ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ''ಇತ್ತಲ್ ಮಹಾದೇವಿಯು, ರೂಪಾದೇವಿಯವೆಂಬರೀರ್ವರರಸಿಯರುಂ ವಿನೋದಾರ್ಥದಿಂ ಸೀತೆಯುಂ ರಾಮನುಮಾಗಿಕೃತಕನಾಟಕಮಾಡಿ .....'' ಎಂದು ದುರ್ಗಸಿಂಹ ಹೇಳುವ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ರಾಣಿಯರು ವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿ ಆಡಿದ ಕೃತಕನಾಟಕ; ಆತನ ಕಾಲದ ಜನಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ಬಗೆಗಿದ್ದ ನಿಕಟವಾದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೃತಕ ನಾಟಕ, ಗೀತೆಯದೋ, ಮಾತಿನದೊ, ನೃತ್ಯವೋ, ನಾಟಕವೊ, ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಜನಕ್ಕೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಸತ್ಯ. ಈ ದುರ್ಗಸಿಂಹನು ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಮಯ್ಯನೆಂಬ (ಕರ್ಣಪಾರ್ಯ ಕವಿ) ಸುಕವಿ 'ಮಾಳವೀ ಮಾಧವ' ವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಪಂಚತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು. ಆ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸಂಶೋಧಕರಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ ಮೂಡಿಸಿದೆ ದುರ್ಗಸಿಂಹನ ಈ ಪದ್ಯ ಃ

'ಪರಮ ಕವೀಶ್ವರ ಚೇತೋ
ಹರಮೆಂಬಿನಂಮೆಸೆವ ಮಾಳವೀ ಮಾಧವಂ
ವಿರಚಿಸಿದ ಕನ್ನಮಯ್ಯಂ
ಬರಮಾಗಂ ಸುಕವಿ ಬಗೆವೊಡಿನ್ನುಂ ಮುನ್ನುಂ

ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಕವಿಗಳಿಗೂ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕವೆನಿಸಿರಬೇಕಾದ 'ಮಾಳವೀ ಮಾಧವ' ಎಂಬ ಈ ಕೃತಿ ನಾಟಕವೇ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಸಂಶೋಧಕರ ಊಹೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ' ಬಾಣನ ಕಾದಂಬರಿ. ಪಂಚತಂತ್ರ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳು ಅವತರಿಸಿದ್ದವು. ಹಾಗಾಗಿ 'ಮಾಳವೀ ಮಾಧವ' ನಾಟಕವೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಬಹುದು ಎಂದು ತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. [೧೨]

ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವ ದೇಶವೇ ಆಗಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ ಎಂದು ತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ೧೮೧೨ ರಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರು ಧರ್ಮಸ್ಥಳದ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರಿಗೆ ಬರೆದು ಅಲ್ಲಿಂದ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳವನ್ನು ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕರೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಪೋಷಿಸಿದ್ದು (ಮೂಲ ಪತ್ರವನ್ನು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪುಟ ೧೨೧) ಕವಿ ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯನು 'ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಆಶ್ರಯದಾತನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡ 'ದಶಾವತಾರ ನಾಟಕ' ಅಲ್ಲದೆ 'ಪಿರಿದು ಪ್ರಬಂಧ ಜಕ್ಕಣಿ ರಾಜಕೀರನ ಮೆರೆವಕಟ್ಟಳೆಯಾಟ'ಗಳ ಮಾತೂ ೧೫೧೪ ರ ಕರ್ನೂಲಿನ ಚೆರವು

---

೧೨. ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೩೧–೪೨.

ಬೆಳಗಲ್ಲಿ ಶಾಸನವೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ವಿಜಯನಗರದ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡ 'ತಾಯಿಕುಂದನಾಟಕ' (ತಿ.ತಾ.ಶರ್ಮ : ಜಯಕರ್ನಾಟಕ ೧–೪)ದ ವಿಷಯವೂ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಿದನೂರಿನ ವೀರಭದ್ರ ನಾಯಕನು ದಶಾವತಾರ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬಿಜಾಪುರದ ಬಾದಶಹನ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನೆಂಬ ಕವಿ ತನ್ನ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧೆ'ಯಲ್ಲಿ(೧೬೨೮)ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಮಾತನ್ನೆತ್ತಿ ಅದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ 'ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ' ಎಂದು ಇದೆ. ಮುಮ್ಮಡಿ ತಿಮ್ಮರಸನು ೧೬೬೫ರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ – ಬಯಲಾಟದ ಕರ್ತೃ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮಗೆ ೧೫೬೪ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೃತಿಯೊಂದು ದೊರೆತಿದ್ದು ಕುರುಗೋಡಿನಲ್ಲಿ ಇದರಂತೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಶಾಸನವೊಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದೆ ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದಿನಂತೆ ಇಂದೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಲಿಖಿತ ಕೃತಿಗಳು ಕಂದಪದ್ಯ, ವೃತ್ತಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಒಳಗೊಂಡುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಸಂಗೀತ ರೂಪಕವೇ. ಆಡುಮಾತು ನಟನ ಸ್ವಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತ, ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಪರಿಪೋಷಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಆಡುಮಾತು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಹಾವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳ ಚಿತ್ರಣವಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೂ ದಶಾವತಾರದ ಆಟ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಇಂಥ ದಶಾವತಾರವನ್ನು ದೊರೆ ನೋಡಿದರೆಂದು ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹಾಡಿದ್ದಾನೆ.

'ಪಿರಿಯ ದಶಾವತಾರದ ನಾಟಕವ ತೋರಿ
ಮೆರೆದ ಭಾಗವತರ ಚಂದ
ನರಸರಾಜೇಂದ್ರ ಚಂದ್ರಮನೋಲಗದಲಿ
ಪರಿಶೋಭಿಸಿದುದೇವೇಳ್ವೆನು.

ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ – ಭರತೇಶವೈಭವದ ಆಸ್ಥಾನ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಕಡಿಗರು' ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮಾತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದು ಎಂದು ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ರತ್ನಾಕರನಿಗಿಂತ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಮಹಾಕವಿ ನಾರಣಪ್ಪ ಕನ್ನಡದ ಭಾರತದ ಅರಣ್ಯಪರ್ವದಲ್ಲಿ(ಸಂಧಿ ೧೩. ಪದ್ಯ ೪೧) ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಾಡಾಡಿಗಳ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಮಾತು ಆ ಕಾಲದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತೀಕ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

'ಖೇಡನಾದನ ಜಾತರಿಪು ಮಾ
ತಾಡಿಸಿದನಹಿತ ಪತಿಯನೆಲೆ ನಾ
ಡಾಡಿಗಳ ನಾಟಕದ ಫಣಿಯಲ್ಲಾರು ನೀನೆಂದ.

ಜನತೆಯ ಕವಿಯಾದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಜವನಿಕೆ, ಹಗರಣ ಮೊದಲಾದ ರಂಗಪದಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ.[೧೩]

'ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯ ಕರ್ತೃವಾದ ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ ಶುದ್ಧ ದೇಶೀಯವೆಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳ ನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ –

''.. ಬಳಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದಿನದಿನಕ್ಕಭಿನಯಿಸಲ್ಲಕ್ಷ
ರಸ ಭಾವ, ಸಂವಿಧಾನ , ಆಶ್ರಮಗಳೆಂಬ ಚತುರ್ವಿಧ
ಪ್ರಬಂಧಾಂಶಗಳು, ಮುಖ, ದೃಷ್ಟಿ, ಹಸ್ತ ಪಾದಗಳಭಿನಯಿಪ
ಲಕ್ಷಣಂ ತಪ್ಪದೆ .... ಚತುರ್ವಿಧ ಮೋಹಮಂ ಮೈವೆತ್ತು
ಶುದ್ಧ ದೇಶೀಯಮೆಂಬ ದ್ವಯಮಾ ವಿವರಗೊಂಡು .... ''

(ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ ೪ನೆಯ ಪ್ರಕರಣ) ಶುದ್ಧ ದೇಶೀಯವಾದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆಡುಮಾತಿನ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ.

''ಇನ್ನು ಅಭಿನವ ಪಂಪನೂ ತನ್ನ ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ 'ತಾವರೆಯೊಳಗಿರ್ದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಮನೆಂಬಡೆ ವೆಕ್ಕುಲಗಾಣನಂದದಿಂ' ಎಂದು ಬಳಸಿದ ಪದಗುಚ್ಛದಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೆತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೇ ಹಿಂದಣ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಯಕ್ಕಲಗಾಣ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ''– ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು. ಧಾರವಾಡ ಪ್ರಾಂತದ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದೊಳಗಣ ಪುರಾತನ ಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯು ಶೃತಿ, ರಾಗ, ತಾಳ, ಲಯಗಳಿಂದ ಕೃಪೆ ಮಾಡಿದ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿತ್ತು.[೧೪]

ನೃಪತುಂಗ ತನ್ನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ವಗರಣ' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರದ ಮಾತನ್ನೆತ್ತಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆದಂಡೆ, ಚೆದುರೆ, ಚಿತ್ತಾಣ, ಬಾಜನಗಬ್ಬ ಹಾಗೂ ಮೇಳಪಾಡು ಎಂಬ ಬಗೆಗಳು ಇವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ.''[೧೫] ಆದುದರಿಂದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಮೊದಲನೆಯ ಆಶ್ವಾಸ ಅರವತ್ತೇಳನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಗರಣ ಎಂಬ ಮಾತು –

''ಮಿಗೆ ದುಷ್ಕರ ಕಾವ್ಯಂಗಳೂ
ಳಗರ್ಪಿತ ಪ್ರಾಯಮಕ್ಕಮಾ ಶೃತಿ ಕಷ್ಟಂ
ಪಗರಣದೊಳುಳಿದ ಮೂಟುಂ
ನಗಿಸುಗುಮಪ್ಪುದಱನಲ್ಲಿಗಂತವು ದೋಷಂ ...

೧೩. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹಳಮೆ ಪುಟ ೧೦, ೧೧
೧೪. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಯಕ್ಷಗಾನ – ಬಯಲಾಟ – ಪುಟ.೬೫
೧೫. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಪುಟ ೪೩೯ ಪದಪಟ್ಟಿ.

[illegible]

'ಹಗರಣ' ಎಂದರೆ ಬಿಸಿಲುಗಾಲದ ಸಂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ ಮೈಗೆ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ಹಾಡಿ, ಕುಣಿದು ಕಟ್ಟುಹರಿದ ಹರಟೆಯಾಡಿ, ರಾಜ, ರಾಣಿ, ಋಷಿ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ನೆರೆದ ಜನವನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜಾನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪದ್ಧತಿ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲ ಎನಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ, ನಟನೆಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಎಂದೇ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಒಬ್ಬ ಕವಿ 'ಹೆಂಗಸರು ಹಗರಣವನ್ನು ನೋಡಬಾರದೆಂದು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾನೆ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಡಾ.ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ ಅವರು.

ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪಟ್ಟದಕಲ್ಲಿನ ಶಿಲಾ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ''ಇನ್ನಾತನೆ ನರ್ತಕಂ ನಟರೊಳಗ್ಗಳಂ ಈ ಭುವನಾನ್ತರಂಗದೊಳ್' ಎಂದು ಕೀರ್ತಿಗೊಂಡ 'ನಟಸೇವ್ಯ' ನು ಜನಪದ ರಂಗದ ನೃತ್ಯಕಲಾ ನಿಪುಣನೂ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ಸಂಶೋಧಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೧೬] ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ಮಾತು ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವೆನಿಸಿದ ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಎಂಬುದಾಗಿ ಡಾ.ವಿ.ಆರ್.ಆರ್.ದೀಕ್ಷಿತರು ಹೇಳಿದ್ದು ಅನುವಾದವಾಗಿದೆ. (ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರರ ಪುಟ ೨೯೩)

ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ – ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಬಗೆ ಒಂದಾದರೆ ಜಾನಪದೀಯವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ವ್ಯಾಕರಣ, ಪ್ರಭೇದ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

...

---

೧೬. ಆರ್.ಎಸ್.ಪಂಚಮುಖಿ – The progress of research in Bombay Karnataka ೧೯೪೧ – ೧೯೪೫ ಭಾಗ ೧ – ಪುಟ ೫೩

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಅಧ್ಯಾಯ – ನಾಲ್ಕು

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ – ಭಾಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ – ನಾಲ್ಕು

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ – ಭಾಷೆ

ಪೀಠಿಕೆ : ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ನೂರು ಪಾಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಮಾಡಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ವಿಚಾರವಂತನಿಗೆ ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು, ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಜೀವನ ತತ್ವವನ್ನು, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಕಲ್ಪನಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವೈಭವವನ್ನು, ತಾಮಸಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಬೆಳಕು–ಬೆಡಗುಗಳನ್ನು, ಅರಸಿಕನಿಗೆ ಬಾಳಿನ ವಿನೋದವನ್ನು ಅದು ಉಣಿಸುತ್ತದೆ ' ಎಂದು ಹೆನ್ರಿ ಅರ್ವಿಂಗ್‌ಲಿನ ಮಾತುಗಳು. ನಾಟಕದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಾರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಕೃತಿಯು ಪ್ರಯೋಗವು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಲಿ, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಲಿ, ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ 'ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ದರ್ಶನ ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿಸಲು ಅನೇಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಕೃತಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಐಕ್ಯವು ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. 'ಪರಿಣಾಮದ ಐಕ್ಯ' (Unity of Impression) ಸರ್ವಕಾಲಿಕ. ಸರೋಜಿನಿದೇವಿ ಅವರು – ''ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಜನತೆಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ; ಜನತೆಯ ದೇಗುಲ. ಮೊರೆಹೊಕ್ಕವರಿಗೆ ವಿಶ್ವಾನುಭವದ ಭವ್ಯತೆ, ರಮ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸಂಸ್ಥೆ ಅದು'' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕಳೆದೊಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವಾದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಂಪೂರ್ಣ 'ನಾಟಕ ' ಪ್ರಕಾರ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದು ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ನಾಟಕದಿಂದ. ಇದರ ಭಾಷೆ ಹಳಗನ್ನಡ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾದ ಕಂದಪದ್ಯಗಳೂ, ಅಕ್ಷರ, ಗದ್ಯವೃತ್ತಗಳೂ ಇವೆ. ಇನ್ನು ಈ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ನಾಟಕಗಳು ಇದ್ದಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳು ದೊರೆತಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ, ಇನ್ನಿತರ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸೂಚನೆಗಳು ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಜೈನ ಹಾಗೂ ವೀರಶೈವ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಿಖರಗಳಂತಿರುವ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳು 'ನಾಟಕಮಯ'ವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಮಾತು ನಿಜವಾದರೂ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ಶೈಲಿಯೇ ಇತ್ತೆಂದು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. '' ರತ್ನಾಕರನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ತಾಳ ಹಿಡಿದ ಆ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಬಸವಪುರಾಣದ ನಾಟಕ ಪಂಡಿತನಂತೆ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತನನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತಾನೆ.

> '' ಇಟ್ಟು ಜಡೆಬೊಲ್ಲಹಮೊರ್ದಿರೆ, ತೊಟ್ಟು ಕಂಚಕಮಂ
> ದುಕೂಲವನುಟ್ಟು ಚಲ್ಲಣಮಂ ರಚಿಸಿ ಮಣಿಖಚಿತ
> ಸಿಂಜಿನಿಯ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ...''

ಬಸವ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಡಿದ ಸೋಮಲದೇವಿಯ ವರ್ಣಿಕೆ ಆಕೆ ನರ್ತಕಿ ಎಂದೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಕಾಮದೇವನೂ 'ನಾಟಕ' ಎಂದರೆ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಆದಿಕವಿ ಪಂಪ ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪದ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ 'ಕ್ರತಾನುಕರಣಮೆ ನಾಟಕಮಪ್ಪುದು ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಿದರೂ ಕೂಡ ಈ ಅನುಕರಣದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಡುವ ಮಾತಿದೆಯೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.[೧] ಕೇವಲ ''ನೃತ್ಯದೊಳು ಹಸ್ತಾಂಗ ದೃಷ್ಟಗತಿ ಪದ್ಧತಿಯೊಳಾಡೆ ನಾಟಕಮನಿಕ್ಕುಂ'' ಎಂಬುದು ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವರ್ಣನೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯಂತೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಗೀತಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಡುಮಾತಿಲ್ಲದ ಜನಪದ ನೃತ್ಯವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕೆ.ಜಿ.ಕುಂದಣಗಾರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[೨]

ಆಡುಮಾತಿನ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನುವಾದಗಳೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಆಡುಮಾತಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮೂಲ ತಳಹದಿ ಎಂದು ಡಾ.ಗದ್ದಗಿಮಠ, ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ, ವೆಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟರು, ಪಾಂಡೇಶ್ವರರು, ಬಿ.ಎಚ್.ಶ್ರೀಧರ, ಮುದುವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಮುಂತಾದ ತಜ್ಞರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೩]

ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲು ಸೀಮೆಯ ದೊಡ್ಡಾಟ, ದಾಸರಾಟ ಮುಂತಾದ ದೇಸೀ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುಷ್ಟಿ ಪಡೆದಿದೆ. ದಾಸರ ಆಟದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ಹೆಸರು 'ಜವಾರಿ'. ದೇವತಾ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಿಂದ ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾದೊಡನೆ 'ಜವಾರಿ' ವಿಕೃತ ವೇಷಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಕುಣಿತ ಮಾಡಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಯಾವುದಾದರೂ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಲಾವಣಿ ಇವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಟ–ನಟಿಯರ ಮಧ್ಯೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ವಚನಗಳು, ಪಡೆನುಡಿ, ನೀತಿಯ ಕಥೆ, ನಡುನಡುವೆ ಜವಾರಿಯ ಹಾಸ್ಯದ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಷಾ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಾಧಾನಾಟ, ರಾಜಾನಾಟ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದವು. ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವೇ ಪ್ರಧಾನ. ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯ, ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿಯರ ನಡುವೆ ಯಾರು ಹೆಚ್ಚು ಯಾರು ಕಡಿಮೆ ಎಂಬ ಮೇಲಾಟ – ವಾದ–ವಿವಾದಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದೇ 'ರಾಜನ ಆಟ' ಮುಂದೆ 'ರಾಮಸಿಂಗ' ನ ಆಟವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳು ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆಯಾದವು. ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶ ಬಂದಿತು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೂ , ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಮಹತ್ವ ಲಭಿಸಿತು ಎಂದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

---

೧. ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ– ಪುಟ ೨೩.
೨. ಅದೇ .
೩. ಅದೇ.

ಮುಂದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ–ಸತ್ಯಭಾಮೆ, ಕೊರವಂಜಿ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವಾದ–ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಭಾಮೆಯನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ವಿದೂಷಕ ದೂತಿಯರ ನಗೆಚಟಾಕೆ ಮಾತು, ವಿನೋದಪೂರ್ಣವಾದ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ಹೀಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು ಆಟಕ್ಕೆ ಕಳೆ ತಂದವು. ಇವುಗಳ ಮುಂದಿನ ರೂಪವಾದ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ' ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯಿತು. ನಮ್ಮ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿತು ಎಂದು ಎ.ವಿ.ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಡಾ.ಆರ್.ಕೆ.ಯಾಜ್ಞಿಕ, ವಿ.ಪಿ.ದಾಂಡೇಕರ ಮುಂತಾದವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವಿಷ್ಣುಪಂತ ಭಾವೆ ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು 'ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ' ನಾಟಕ ಬರೆದು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಜಯಭೇರಿ ಬಾರಿಸಿದರು.

ಮರಾಠಿಯ ಈ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು , ಪ್ರಚಾರ ಕನ್ನಡದ ಕಟ್ಟಾಳುವಾದ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಮುಂತಾದವರಿಗೆ ಪಂಥಾಹ್ವಾನ ನೀಡಿದಂತಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ೧೮೭೮–೭೯ರಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಅವರು ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಮರಾಠಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ಹತ್ತು ವರ್ಷ (ಅಂದರೆ ೧೮೬೯)ಮೊದಲೇ ಚುರುಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು 'ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಧಾಟಿಗಳೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದವು.

–' ನೆರೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದವರೀ ಭಾಗವತರ ಮಾದರಿಗಳು ಕೊಂಡು
ತುಸು ತಿದ್ದುಪಡೆವೆರಸಿ ನಾಟಕವೆಂದು ಗಳಿಸಿದರ್ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು'

ಎಂದು ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ಗುರು ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಬರೆದು (೧೯೧೯) ಸುಮ್ಮನೇ ಕೂಡದೇ 'ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ರಚಿಸಿ, ಅತ್ಯವಸರದಿಂದ (೧೮೭೭) ತಮ್ಮ 'ಉಷಾಹರಣ' ವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಭಿಮಾನದ ಕೆಚ್ಚನ್ನು ಹೊತ್ತಿಸಲು ಶಾಂತಕವಿಗಳು ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು.

" ಇದೆ ಮೊದಲಿನದು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ನಾಡಿನೊಳ–
ಗುದಯಿಸಿದ ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕದ ಮೇಳವಾ–
ದುದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಥಮ ಗುರುವೆಂದು "

ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು, ಸಿರಿಯಾಳ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ, ಸುಂದೋಪಸುಂದ ವಧಾ, ವತ್ಸಲಾಹರಣ, ಕೀಚಕ ವಧಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಆಡಿದರು.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದಿದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಾನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ, ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ನಾಂದಿ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡು, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಳೆ ನೀಡಿದವು.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'. ಈ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಹಳಗನ್ನಡ. ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಳಗನ್ನಡ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಚಂಪೂ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ಕಾಲದ ಭಾಷೆ. ಶ್ರೀಹರ್ಷನ (೫೭೦–೬೪೮) 'ರತ್ನಾವಲೀ ನಾಟಕ'ದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಎರಕಹೊಯ್ದಿದ್ದು ಎಂದು ಖ್ಯಾತ ವಿದ್ವಾಂಸ ಡಾ.ಟಿ.ವಿ.ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರೀ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[3] ಈ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಂತೆ ಗದ್ಯಪದ್ಯ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಹರಡಿಕೊಂಡ ಗದ್ಯಭಾಗಗಳು ನಡು ನಡುವೆ ನೂರೊಂದು ಪದ್ಯಗಳು ಇವೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳು –

"ಅಂದಾ ನಂದವ್ರಜಮಂ
ಬಂದುಟಿ ಕಾಟ್ಕಿಚ್ಚುಚರ್ಚೆ ತಣ್ಪಿಸಿಯದನಾ
ನಂದಮನುಣ್ಮಿಸಿದೀ ಗೋ
ವಿಂದಂ ನಂದಿಸುವನಿಂದಿದಂ ದಯೆಯಿಂದಂ" (೪.೯೪)

ಈ ರೀತಿಯ ಪದ್ಯಗಳು ಹಳಗನ್ನಡ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೃತ್ತ ಕಂದಗಳು. ಇಲ್ಲಿಯ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದ ಭಾಂಡಾರ "ವಿದೂಷಕ, ಜೀಯಾ ಅದಂತಲ್ತು, ಎನ್ನ ನಲ್ಲುಗೆತದೊಳ್ವಗೆಯಂ ತಮಗೆ ಕಲಿಸೆಂದೆನ್ನ ಕೈವಿಡಿದೊಡಂಬಡಿಸಿದರ್ ಆನವಂ ಕಲಿಸದೆ ಬಿನದಂಗೆಯ್ದು ಅವರೀರ್ವರಂ ತಪ್ಪಿಸಿ ಬಂದಂ" – ಹೀಗೆ ಸಂವಾದದ ಸರಣಿ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ , ಶೈಲಿಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಕೃತಕ, ಪಡೆಸು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕು.[4] ಇದು ರಚಿತವಾದ ಕಾಲ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಚಂಪೂಶೈಲಿಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಕರ್ತೃ ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಸಹಜ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಾರಂಭದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಾಟಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದಿನ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ೧೮೮೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಭಿನವ ಕಾಳಿದಾಸ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದ 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆ :– ನಾಂದಿಯ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪ್ರವೇಶ .

ಸೂತ್ರಧಾರ : (ತೆರೆಯ ಕಡೆನೋಡಿ) ಆರ್ಯೆ, ಅಲಂಕಾರ ನೆರವೇರಿದ್ದರೆ ಇತ್ತ ಬಾ.

ನಟಿ : ಅಯ್ಯಾ, ಇದೋ ಬಂದೆನು. ನಾನು ಮಾಡತಕ್ಕ ಕಾರ್ಯವೇನು ?

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಆರ್ಯೆ, ಸಭಾಸದರಿವರು ಸಕಲಕಲಾ ಪ್ರವೀಣರು.

---

೩. ಟಿ.ವಿ.ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ– ಹೊಸಗನ್ನಡ ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ, ಪುಟ ೩೩.

೪. ಅದೇ. ಪುಟ ೩೮.

ಕಾಳಿದಾಸ ಮಹಾಕವಿ ವಿರಚಿತವಾದ 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ' ಎಂಬ ನಾಟಕವು ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನವ ಕಾಳಿದಾಸ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿ ಇವರನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರವೂ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು.[೫] ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಂತೆ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದಂತೆ, ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ (ನಾಟ್ಯಾಯತೀ) ಪ್ರಕಾಶ ಮತ್ತು ಸ್ವಗತಗಳಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಹಾಗೂ ಚುರಮುರಿಯವರ ನಾಟಕಗಳೆರಡೂ ಪ್ರಾರಂಭ ಕಾಲದ ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ ' ಎಂದು – ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಾಮನಾಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೬] ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿಲ್ಲದೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವೇ ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾದ ಸಂಗತಿ – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ .[೭]

ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಆಗಮಿಸಿ ತಮ್ಮ ನಟನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಲೂ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಂದಲೂ ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ರಂಗಕೃತಿಗಳು ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರಾದ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ ಅವರು ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭೆ (೧೮೮೨) ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಆ ಮೂಲಕ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಬೇರೆ ಪಂಡಿತರು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಕೈಗೊಂಡರು. ಇತ್ತ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು, ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಒಂದು ರಂಗಚಳುವಳಿಯನ್ನೇ ಕೈಕೊಂಡರು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಕವಿಗಳು, ಹೆಸರಾಂತ ಪಂಡಿತರು ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಕೈಹಾಕಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅನೇಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಅನುವಾದವಾದವು, ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡವು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ, ಕೃತಿಯಿಂದ ಕೃತಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯಾದಂತೆ ಕೃತಿಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗತೊಡಗಿದವು.

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ, ರತ್ನಾವಳೀ, ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ, ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದರು. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ಕವಿಯ 'ಓಥೆಲೊ' ವನ್ನು 'ಶೂರಸೇನಿ' ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಭಾಷಾ ಜ್ಞಾನ ಅಷ್ಟಾಗಿರದ್ದರಿಂದ ಭಾಷಾಂತರ ರಸಭರಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸವನ್ನು ಎಂ.ರಾಮಶೇಷ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷಾಂತರ ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಭಾಷೆ ಬಿಗಿಯಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯಗಳ ಓಟ ಕುಂಠಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಅನುವಾದಗಳು, ರೂಪಾಂತರಗಳು ಈಗಲೂ ಮುಂದುವರೆದಿವೆ. ಡಾ. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ ಅವರ ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸದ ಅನುವಾದವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ

---

೫. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ , ಪುಟ ೨೬.
೬. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮನಾಥ , ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ – ಪುಟ ೨೬.
೭. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ – ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ (ಸಂ. ಅ.ನ.ಕೃ) – ಪುಟ ೩೩೩.

[illegible]

ಮಾತ್ರಾಬದ್ಧವಾಗಿ, ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಲಯಾತ್ಮಕ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಮಿದ್ಧಾರ್ಥಕ : ನಿಜ ಮುಂದೇನಾಯಿತು ?

ಸಿದ್ಧಾರ್ಥಕ : ಇಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ದೊಡ್ಡ ಸೈನ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟುಹೋದ ಆರ್ಯ ಚಾಣಕ್ಯರು ಎದುರು ಪಕ್ಷದ ಮ್ಲೇಚ್ಛ ಬಲವನ್ನು ನಿರ್ನಾಮಗೊಳಿಸಿದರು.

ಸಮಿದ್ಧಾರ್ಥಕ : ಮೇಘದೊಲು ಧೀಂಗುಡುವ ಮತ್ತಗಜ ಗುಂಪು
ಚಪಲ ಚಿತ್ತದ ಕುದುರೆ ಸುತ್ತಲೂ ನಿಂತು
ಕಾದಿಹವು ರಣದೊಳಗೆ
ಜಯಸಿಂಹವು ಚಣದೊಳಗೆ
ಈಗ ಮೌನವ ತಳೆದು
ನಿಂತಿಹವು ಪುರ ಹೊರಗೆ ''[೮]

ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಗಾರುಡಿ' 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಚಾತುರ್ಯ, ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಕಪಟನಾಟಕ ಸೂತ್ರಧಾರಿ. ಲವಲವಿಕೆಯ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಗಂಭೀರ ಉದ್ದೇಶದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನ ಕಾಲಿಟ್ಟಿದೆ– ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಹಾಗೂ 'ಗದಾಯುದ್ಧ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಬರೆದರು. ಆಗ ವಿಶೇಷವೆನ್ನಿಸುವ ಹಳಗನ್ನಡದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಶ್ರೀಯವರು ಸಾಮಗ್ರಿಯ ವಿಷಯಕ್ಕೂ ಭಾಷೆಗೂ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ನೀಡಿದರು. ವಿದೂಷಕನ ಸಹಜ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ದೂರಿಟ್ಟು ಕಟಕಿಯನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಕಾಲೈಕ್ಯ–ಸ್ಥಳೈಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದರು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸಿ, ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಮಾಣ ಮೀರಿದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದರು.

ಕೃಷ್ಣನ್ – ''ಬಿಟ್ಟನೋ ತೊಟ್ಟನೋ, ನಾಮೆಂತು ಕಂಡಪೆವು
ಆ ರುದ್ರ ಹೃದಯಮನ್ ? ಪರಿಶುದ್ಧನನ್ ಮಾಡಿ
ಮಾತ್ಮಮನ್ ಸೆಳೆದನೆನ್ವನ್.''[೯]

ಶ್ರೀಯವರು ಪದ್ಯಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು, ರಗಳೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಮಕಾಲೀನವಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರಂತೆಯೇ ಕು.ವೆಂ.ಪು ಅವರೂ ಕೂಡ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'

---

೮. ಅನು –ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ– ವಿಶಾಖದತ್ತನ ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ– ಪುಟ ೧೧೭.
೯. ಬಿ..ಎಂ.ಶ್ರೀ – ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ , ಪುಟ ೫೩.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಲೈಕ್ಯ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿಯೂ ಇಡೀ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುಗದ ಬಾಳ ವಾಹಿನಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣಮುಂದಿಡಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆಸಕ್ತಿಗಿಂತ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ನಿಯಮದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ.

ಕಲಿ : ಸಾವಿನಲಿ ಹೊಸಬಾಳು ಹುದುಗಿಹುದು ;
ನಾಶದಲ್ಲಿ ನವಸೃಷ್ಟಿ ಪವಡಿಸಿದೆ ....ನೂರು ಮಾತಿಂದೇನ್ ?
ಸಾವೆ ಹೊಸಬಾಳಿಗಾಧಾರಮಾಗಿರ್ಪುದು ''೧೦

ಈ ನಾಟಕವು ಸದಾ ಕಾಲ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡುವ ಸಂಕಥನ. ಕು.ವೆಂ.ಪು ಅವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮುಗಿದು ಅದರ ದುರಂತದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಜನರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಲ್ಲಿ ದ್ವಾಪರ ಮತ್ತು ಕಲಿಯ ಸಂವಾದವೇ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಕಥನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರಕಾರರು, ರೂಪಾಂತರಕಾರರು, ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಯಶಸ್ವಿಯಾದವರು ಅನೇಕ ಜನರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆನಿಸಿದವರು – ಶಾಂತಕವಿಗಳು, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಕಂದಗಲ್ಲರು, ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ನಂಜನಗೂಡಿನ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮುಂತಾದವರು. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ, ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಮಧ್ಯಸ್ಥವಾದ ರೂಪಕಗಳು. ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ವತ್ಸಲಾಹರಣ, ಕೀಚಕವಧೆ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನ ಕೌಶಲ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಂಡುಬರದಿದ್ದರೂ, ನಿರಾಭರಣ ಸುಂದರ ಸರಳ ಶೈಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಹಿತಮಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿವೆ.

ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸತ್ವದೊಡನೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬಂದ ನೂತನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಉದಿಸಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ನಾಟಕೋದ್ಯಮಿಗಳಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಕಂಡಿರಬಹುದಾದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇವು ಶಾಲಾ, ಕಾಲೇಜು, ಅಥವಾ ಸಂಘ–ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿರಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಂತೂ ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನಾ ತಪಸ್ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮನೋ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ದೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೊರತು, ಹೊರಗಿನ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಇಂಗ್ಲಿಷ ನಾಟಕಗಳ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸರಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿತು. ನವಯುಗದ ಈ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಹೆಸರೇ ಕೈಲಾಸಂ.

---

೧೦. ಕುವೆಂಪು – 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ' ಪುಟ ೮೫.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹಾದಿ, ಶೈಲಿಯಿಂದ ನಾಟಕ ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮೊದಲಿಗರು. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಗದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸಿದವರು. ಅವರು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಷಾ, ಗಾಲ್ಸವರ್ದಿ ಮುಂತಾದ ಹಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಓದಿ, ಆ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದವರು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕನ್ನು ತೋರಿಸಿದವರು. ಅವರ 'ನಂ ಕಂಪ್ನಿ' ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲವೂ ಸಮಾಜದ ಒಂದೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ವರದಕ್ಷಿಣೆ ಪಿಡುಗಿನ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ಪುಸ್ತಕದ ಬದನೆಕಾಯಿ ಸ್ವರೂಪದ ಟೊಳ್ಳು–ಗಟ್ಟಿ, ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿಯಥ ಕಳಂಕದ 'ಸೂಳೆ' ಪುರೋಹಿತ ವರ್ಗದ ಢಂಬಾಚಾರದ 'ನಂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಕೆ', ಸಮಾಜ ಘಾತಕ ವಿಷಯಗಳ – ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಹುತ್ತ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು, ಪ್ರಾಸದ ಮೂಲಕ ಚೇಷ್ಟೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡಾಂಗ್ಲೋ–ಭಾಷೆಯವಿನೂತನ ಶೈಲಿ. ಆ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – " ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ " ನಾಟಕ.

ಗಂಡ : ನಮ್ಮ Narasimoo ! My old crony ....

ಅಮ್ಮಾವ್ರ : ಆ pigಏ ? ಯಾಕೆ ಕರದ್ರಿ ಅವನ್ನ ನನ್ನ ಕೇಳದೇನೆ .... ? Equal rights ಅಲ್ಲವೆ ಇಲ್ಲಿ? !

ಗಂಡ : ಹೇಳಿದ್ನೆಲ್ಲಾ ಮೊದಲೇ .... Self invitedoo ಅಂತ ! ಅಲ್ದೆ ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಅಲ್ಲ.

ಅಮ್ಮಾವ್ರ : ಏನು ನಿಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತರ ಕೊಂಪೆನೇ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತೇಯೋ ಇಲ್ಲಿ? ...

ಗಂಡ : ಇಲ್ಲವಲ್ಲಾ... ಹೇಳ್ತಿದ್ನೆಲ್ಲ... ಅವನೂ, ಅವನ Sweet Wife oo ಅಷ್ಟೇ ...[೧೧]

ಈ ರೀತಿ ಕೈಲಾಸಂ ಒಂದು ಕಡೆ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದರೆ ಈ ಕಡೆಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರು ಶ್ರೀರಂಗರು. "ಕೈಲಾಸಂ ಸರಳ ಹಾಸ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಯೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಮಯವಾಗಿ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ, ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರು. ಕತ್ತಲೆ–ಬೆಳಕು, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ, ಶೋಕಚಕ್ರ, ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ, ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೋ ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೋ, ದಾರಿಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ, ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ ..... ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಪ್ರಯಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಶ್ರೀರಂಗರು. ಇವರು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ Drawing Room Comedyಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರಾದರೂ ಮುಂದೆ ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು."[೧೨] ಎಂದವರು ಕೆ.ವಿ.ರಾಜಗೋಪಾಲ ಅವರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಖ್ಯಾತ ವಿಮರ್ಶಕ ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ – ತಮ್ಮ 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ'ದಲ್ಲಿ 'ಸಾವಿತ್ರಿ' ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

---

೧೧. ಕೈಲಾಸಂ , ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ – ಪುಟ ೩೪೩.
೧೨. ಕೆ.ವಿ.ರಾಜಗೋಪಾಲ – ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊಡುಗೆ – ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪದ ೧೯೭೯, ಪುಟ ೪೨.

[illegible]

ಮಹಾಭಾರತದ 'ಸಾವಿತ್ರಿ' ಉಪಾಖ್ಯಾನ ಅತ್ಯಂತ ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ಆಖ್ಯಾನವಾದುದರಿಂದ ಮೂಲವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅವರು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಂತದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೋಲುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅನುಪ್ರಾಸಗಳ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ 'ಸಾವಿತ್ರಿ' ನಾಟಕದ ಈ ಸಾಲುಗಳನು ನೋಡಬಹುದು.

'' ಕಾಷ್ಠಸಂಚಯಕಾಗಿ ಕಷ್ಟಬಡುತಿಹ ಕಾಂತನ ಕಮನೀಯ ಮೂರ್ತಿಯನು
ಕೆತ್ತಲೆಳಸಿ ಈ ವನದೇವಿ ತೊಡೆಗಿದೊ ಉಳಿಯೆ ಪಟ್ಟುಗಳಂತೆ ಕೇಳುತಿವೆ
ಕೊಡಲಿಯಾ ಪೆಟ್ಟುಗಳು, ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಿಂತಿದೆ ಕಮನೀಯ ಮೂರ್ತಿಯದು.'' ...

ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾ ಬಂದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಮೋಜಿನ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವರು ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರತಿಭೆ ಗದ್ಯಪ್ರತಿಭೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಶಕ್ತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವರ ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಗಳು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತವೆ .[೧೩] ಆದರೆ ಅಭಿನಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬ ಅಂಶ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆಯಿತ್ತರು. ಸಾತ್ವಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳು ವಾಚಿಕಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ವಾಕ್ ನಾಟಕದ ದೇಹ ಎಂಬ ಭರತನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತ, ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಕೃತಕವೆನಿಸಿದರೂ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೃತಕ ಎಂದೆನಿಸಬಾರದು ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ, ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಾಗಲಿ ತಾನ, ನಾದ, ಲಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು 'ಗದ್ಯವಲ್ಲ' ಎಂಬ ಹೊಸ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಕೂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ್ದಾರೆ.[೧೪]

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕರನ್ನು, ಅದರಲ್ಲೂ ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲ ಕಾಡಿದ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನ – ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಹೌದು. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕಗಳು ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕಗಳು ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವುದೇ ಒಂದು ವೈರುಧ್ಯ. ಹಾಗೆ ವಿಭಾಗಿಸಿ ಪೌರಾಣಿಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವನ್ನು, ಸಾಮಾಜಿಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಮಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳೆರಡೂ ಬೆರೆತ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಈ ವರೆಗಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾದೀತೇ ಹೊರತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಶಸ್ವೀ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಯಾವುದು ಎಂದು ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ– ಎಂದು ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[೧೫]

---

೧೩. ಪ್ರೊ. ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ – ವಿರಾಟ ಪುರುಷ , ಪುಟ ೨೧೨.
೧೪. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೮ .
೧೫. ಪ್ರಸನ್ನ– ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ, ಪುಟ ೨೮.

ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. ಕಂಬಾರರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು – ಹಾಗೇ ನೋಡಿದರೆ ಕಂಬಾರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತು ಮತ್ತು ಸಣ್ಣಾಟದ ತಂತ್ರ ಎರಡನ್ನೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಪೂರ್ತಿ ದೇಸೀಯವಲ್ಲ. ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಮಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ದೇವದತ್ತ : (ಅವನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜೀವ ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದಂತೆ) ಯಾಕ ಅಳುತ್ತಿದ್ದಿ?

ಕಪಿಲ : ಏನಾಯಿತು ?

ಪದ್ಮಿನಿ : ಏನು ಹೇಳಲಿ, ದೇವದತ್ತ? ಯಾವ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಹೇಳಲಿ ? ... ಕಪಿಲ ? ನೀವು ಶಿರಚ್ಛೇದ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಿ ... ಆಗ ದೇವಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗಿ ನಿಮಗೆ ಜೀವದಾನ ಕೊಟ್ಟಳು. ಆದರೆ .... ಆದರೆ .... ನಾನು ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿ, ಆ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ... ದೇವಿ ನೀನೇ ಕಾಪಾಡಬೇಕು ! ನೀನೇ ಕಾಪಾಡಬೇಕು ... ನಾನು ನಿಮ್ಮ ತಲೆ ಅದಲು–ಬದಲು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟೆ.... ನನ್ನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿರಿ. ನನ್ನ ತಪ್ಪಾಯ್ತು. ಪಾತಕಿ ನಾನು ಬದುಕುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದವಳು. ಕ್ಷಮಿಸಿರಿ ... ಕ್ಷಮಿಸಿರಿ ...

ಕಪಿಲ : (ದೇವದತ್ತನನ್ನು ನೋಡುತ್ತ) ತಲೆ ?

ದೇವದತ್ತ : (ಕಪಿಲನನ್ನು ನೋಡುತ್ತ) ಅದಲು–ಬದಲು?[೧೬]

ಈ ರೀತಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಶೋಧರ – ಡಾ.ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಬಡಿಗೇರ, ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಮಹಾಮಾಯಿ –ಕಂಬಾರ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ – ಚಂಪಾ, ಕುದುರೆ ಬಂತು ಕುದುರೆ– ರಾಮಚಂದ್ರದೇವ, ಟಿ.ಎನ್.ನರಸಿಂಹನ್. 'ಇದಿ ಮುಂಡೆ ಮಗಳು' – ಮಂಜುನಾಥ ಬೆಳಕೆರೆ, ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ, ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನೆ, ಹೂಲಿಶೇಖರರ – ಅರಗಿನ ಬೆಟ್ಟ, ಎರಡು ಲಾವಣಿಗಳು – ಹಾವು ಹರದಾಡತಾವ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ – ಈ ಭಾಷೆ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ನಗರೀಕೃತ ನೀರಸ ಮಾತಿಗೆ ಒಗ್ಗಿದ ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆ ಬಿದ್ದಾಗ ಫಕ್ಕನೆ ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕಚಗುಳಿ ಇಡುವ ಘಟ್ಟದಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳು ತಲುಪಿಯೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪ್ರಸನ್ನ.

---

೧೬. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ 'ಹಯವದನ' ಪುಟ ೫೩.

ಆಡುಮಾತಿನ ನಾಟಕಗಳು :– ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದರೂ ಬಹಳ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ, ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯ ಆಡುಮಾತು, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ ಕಾಲೈಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ ' ಕೂಡಾ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕವೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಹವ್ಯಕ ಮನೆತನದ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಬೆಂಗಳೂರು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಮಾತನಾಡುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡ ಬಳಸಿದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರು, ಚಂ.ಪಾ. ಮೊದಲಾದವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಡೈಲೆಕ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಗೌಡರನ್ನು ಅವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ; ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ, ಶೆಟ್ಟರು ಮಾತನಾಡುವ ತೆಲುಗು ಮಿಶ್ರಿತ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಭಾಷೆ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಜನರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಭಾಷೆ .. ಹೀಗೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ನಾ.ಕಸ್ತೂರಿ ಅವರ ನಗೆ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ – ಅಂದರೆ ಮಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು, ಧಾರವಾಡ ಇತ್ಯಾದಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮತನಾಡುತ್ತವೆ. [೧೭]

ಅನೇಕರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಂತೆ – '' ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವ 'ಮಾತಿಗೆ' ಹೆದರಿ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆ ? '' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ನಾಟಕ ಕೊಡುವ ನಾಟಕೀಯತೆ ಬೇಕಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೂ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಬಂದಿದ್ದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆದರೇ ಹೊರತು ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅಲ್ಲ. ಮೊದಲು ನಾಟಕ ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದವರು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೂ ಒಂದು. ಹಳಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ ಗದಾಯುದ್ಧ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು, ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದ ನಾಟಕಗಳು, ಗೀತನಾಟಕಗಳು, ಪು.ತಿ.ನ., ಬೇಂದ್ರೆ, ಕು.ವೆಂ.ಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಮುಂತಾದವರು. ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆಯ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕೈಲಾಸಂ, ಚಂ.ಪಾ. ಲಂಕೇಶ, ಮೊದಲಾದವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಮಾಂತರವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ – .. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಶುರುವಾದದ್ದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು. ''ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಳು, ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ ಮಾತ್ರವೇ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ

---

೧೭ ಪ್ರಸನ್ನ– 'ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ' ಪುಟ ೩೯.

[illegible]

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಗತ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ನಾಟಕವೂ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳು ಅಂಗೀಕೃತ ವಿಷಯಗಳಾದವು. ಇದುವರೆಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳು ಅಚ್ಚಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ನೂತನ ಯುಗವೊಂದು ಉದಯಿಸಿತು. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯ'' – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು.[೧೮]

ಒಟ್ಟಾರೆ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾದ ಅಂದರೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳು, ಚುರುಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, ಒಡೆಯರ ಕಾಲದ ಗಿರಿಭಟ್ಟ ತಮ್ಮಯ್ಯನವರು, ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಇಂದಿನ ವರೆಗೆ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಭತ್ತೊಂಭತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೇ ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿಜ, ಆದರೆ ಆತನ ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ಮಾತಿನ ಕಡೆಗೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿವಂತ ನಾಟಕಕಾರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಶ್ಚರ್‌ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ರಂಗ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಟರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನಾಟಕಕಾರ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಥಾ–ಹಂದರ, ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪೂರಕವಾದ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಶ್ಚರ್‌ಗಳ ನಡುವಿನ ಬಂಧದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದದ ನಾಟಕಗಳು :–

ನಾಟಕವು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರುಚಿಯ ಜನರನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಜಿಸಬಲ್ಲ ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ , ರಂಜನೆ, ಹಾಸ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ಸಮ್ಮಿಳಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರೇಮ, ಕಾಮ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ , ಸಿಟ್ಟು , ಆಕ್ರೋಶ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಣಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಎಲ್ಲರ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯಿಂದ. ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರೆ ಕೆಲವು ಭಾಷೆಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಅನುವಾದದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ , ಅನೇಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿವೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಶೈಲಿ , ಪರಿಸರ , ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ.

ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಲೆಯಾದರೂ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸದೇ ಅಥವಾ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸದೇ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಇವು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸದೇ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಗೇ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ ,

---

೧೮. ಶ್ರೀರಂಗ 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೧೫೬ .

ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಚಂದ್ರಹಾಸ, ಮಹಾರಾತ್ರಿ ಮುಂತಾದ ಹಳಗನ್ನಡ, ನಡುಗನ್ನಡದ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ವನ್ನು ಕರ್ಕಿಯ ಸೂರಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಹವ್ಯಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ ಅವರು ಗುಲಬರ್ಗಾ–ಬೀದರ ಭಾಷೆಯ ಆಡುಮಾತಿನ 'ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ ' ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕರು ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಹಾಗೂ ಸೂರಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ :–

ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ಪ್ರಮುಖರು. ಅವರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು, ಹೊಂಗನಸುಗಳು ಇವೆರಡೂ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹಗಳು. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಪಾರಸೀಕರು ಮತ್ತು ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ ಇವು ಮೂರು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು.

ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ– ಪಾಂಡವರೆಂದೇ ತಪ್ಪು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ಪಶುಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ರಾತ್ರಿಯ ಕತ್ತಲೆ, ರುದ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮಂಜು ಮತ್ತು ಕೋಪಾತಿಶಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಹುಚ್ಚು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆ ಹುಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕೊಂದುಬಿಡಬಹುದಾಗಿತ್ತೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆಂದು ಗೊತ್ತಾದಾಗ ತನ್ನ ಮಿತ್ರ ಏಕಲವ್ಯ ಬರುವ ಮೊದಲೇ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸತ್ತು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಏಕಲವ್ಯ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅವನ ಶವಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಭೀಮನಿಂದ ಅಡ್ಡಿಯಾದಾಗ ಕೃಷ್ಣನ ಚತುರ ಸಂಧಾನದಿಂದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಶವ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರೇ ಹೇಳಿದಂತೆ – 'ಗ್ರೀಕ್ ಮಹಾಕವಿ ಸಾಫೊಕ್ಲಿಸ್‌ನ 'ಏಜಾಕ್ಸ್ 'ಎಂಬ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಸೌಪ್ತಿಕ ಪರ್ವದ ಕಥೆಯನ್ನು ಅದರೊಡನೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ದ್ರೋಣನ ತಾಯಿ ಭಾರ್ಗವಿ ಪರಶುರಾಮನ ತಂಗಿಯೆಂದೂ, ದ್ರೋಣಾಶ್ವತ್ಥಾಮರು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಬನವಾಸಿ ಪ್ರಾಂತದಿಂದ ಕೌರವ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಸೇರಿದರೆಂದೂ, ಇದೇ ಪ್ರಾಂತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಏಕಲವ್ಯನು ತನ್ನ ಗುರುಗಳ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ತನ್ನ ಬೇಡರ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಭಾರತ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಕಾದಿದನೆಂದೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಬೇಡರೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರು ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರ, ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಜನಗಳಿಗೆ 'ಗದಾಯುದ್ಧಂ' ನಾಟಕವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕೀಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಪದ್ಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಶ್ರೀಯವರು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ' ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಮೇಲ್ ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಮುಂದೆ ಮಾಸ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು ಮುಂತಾದವರು ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ವಸ್ತು,

ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆ ಹೀಗೆ ಮೂರೂ ಬಗೆಯಿಂದಲೂ ಅವರು ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸಿದರು.[೧೯] ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಳೆಗನ್ನಡವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದವರಲ್ಲಿ ಮುದ್ದಣ ಮೊದಲಿಗ. ನಂತರ ಶ್ರೀಯವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ನೀಡಿದರು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರು.

ಶ್ರೀಯವರ ಹಳಗನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಶಾಬ್ದಿಕ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಲ್ಲ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದೇ ಕಡಿಮೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಕೃಷ್ಣನ್ – ನಾನ್ ಕಾಣೆನ್ ಆರುಮನ್ , ಅವನ ಗತಿಯನ್ ಕಂಡು , ಎನ್ನ ಪಗೆಯಾದೊಡಂ
ವಿಧಿವಶದೆ ಕಾಲ್ ತೊಡರ್ದು ಬಿೞ್ದಂಗೆ ಮಱುಗುವೆನ್
ಇಂದವನ್ , ನಾಳೆ ನಾನ್, ಎನ್ ಪಾಡೊ ಆಳ ಬಾಟ್
ಬೀಸುವ ಬಯಲ್‌ಗಾಳಿ , ಪರಿದ ಡಂಗುವ ನೆಟಿಲ್ ||'' (೧೦೭ – ೧೧೧)

ಈ ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ೨೫ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಅವು 'ಗತಿ' ಮತ್ತು 'ವಿಧಿವಶ '. ಶ್ರೀಯವರು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕಿಂತ ಶುದ್ಧ ದೇಶೀಯವಾದ ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲದ ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. – ಸೂರ್ಯ, ಪ್ರೀತಿ, ರಾಜ ಮೊದಲಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ನೇಸರು, ಒಲ್ಮೆ, ಆಳ್ದ ಎಂಬ ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲದ ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಳಗನ್ನಡದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಂದು ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿರೋಧಿಯಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ . ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಅಹ ! ಎನ್ನ ಪೌರುಷಮೆ ! ಎನ್ನೊಂದು ಭಾಗ್ಯಮೇ ! ಪೂಜ್ಯರೊಳ್ ಪೂಜ್ಯನ್ !
ಎಮ್ಮಯ್ಯನ್ ಏಗಳುಂ – ರಾಜಗುರು , ಧರ್ಮರುಚಿ , ಶಿಷ್ಯಶತಭಕ್ತನ್ ,
ಯೋಧಾಗ್ರಗಣ್ಯನ್ , ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞರೊಳ್ ತಾನೆ ಬ್ರಹ್ಮನ್ , ಸೌಮ್ಯನ್ (೩೭೧ – ೭೩)[೨೦]

ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳಿವೆ. ಅರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೊಡಕಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರು ಸಾಧ್ಯವಾದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಂಧಿಯ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಮಾಡಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುವಾಗ ಮತ್ತು ನಟರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಕಾಕು ' ಏರಿಳಿತಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಧಿ ಸಹಿತವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸಬಹುದು.

ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ಎಲ್ಲ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾ –

' ನೋಡುತಿರು ನೋಡುತಿರು ಎಲೆ ರುದ್ರ , ದೂರದೊಳ್ ನೋಡುತಿರು ,
ವೀರ್ಯಂ ಮಾನುಷವನ್ ಅದೆಂತಿರ್ಕುಮ್ ಎಂಬುದನ್ ಮದಿಸಿ ತಾನ್ ನಕ್ಕಾನ್ , ಆನ್ ನಕ್ಕೆನ್ '
(೪೦ –೪೨)

---

೧೯. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪು.೨೨೮.

೨೦. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ – ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಪುಟ ೨೪.

ಹೀಗೆ ಭಾವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಏರುವ–ಇಳಿಯುವ, ಬಾಗುವ, ಗಂಭೀರವಾದ, ವ್ಯಂಗ್ಯ–ರೌದ್ರ–ಕರುಣಗಳಿಗೆ ವಾಹಕವಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಉತ್ತಮವಾಗಿದೆ.'' [೨೧]

ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರು ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

' ಹೋ ! ಆನಂದಂ ! ಪೇರಾನಂದಂ !
ನೆಗೆವಾ ಕುಣಿವಾ ಮಿಗುವಾನಂದಂ
ಓ ಶಿವ ಬಾರಯ್
ಓ ಶಿವ ಬಾರಯ್ (೪೪೫ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್)

ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರಾಗಳ ಈ ಕುಣಿತದ ಲಯ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ–

ರುದ್ರನ್ – ನಲ್ಲದು. ಆ ಪಾಂಡವರ್ ಪ್ರಾಣಮಂದಿರ್ದನೇ
ಅವನ ಗತಿ ಏನಾಯ್ತು ? ಕಯ್ ನುಣ್ಚಿಕೊಂಡನೋ ?

ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ – ಏನಾದನ್ ಆ ಗುಳ್ಳೆನರಿ ಎಂದು ಕೇಳ್ದಿಯಾ ?

ರುದ್ರನ್ – ಅಪ್ಪುದಾ ಕೃಷ್ಣನ್ , ನಿಮಗೆಲ್ಲಮ್ ಇಱಿವ ಮುಳ್ (೯೦) (ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಪುಟ ೧೧)

ಹೀಗೆ ನಾಟಕೀಯ ರಸಮಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೂ, ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಗೆ ಇಂಬಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಭಾವದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲ ಅವರ ಭಾಷೆ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ನಳನಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ತನ್ನ ಛಂದೋ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಮೇಳಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗಿರುವ ಉತ್ಕಟವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಚಲುವನ್ನೂ ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಶ್ರೀಯವರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಮಹಾಭಾರತಕ್ಕೆ ಪಂಪ ಮತ್ತು ರನ್ನರಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿರುವ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಯವರು ಬಳಸಿರುವ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಂಪ ರನ್ನರ ಸಂಸ್ಕೃತವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಕೆಚ್ಚು ಇದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು.[೨೨] ಹೀಗೆ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಮುಂದೆ ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರ, ಪದ್ಯ, ಹಳೆಗನ್ನಡ , ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು.

---

೨೧. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ – ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಪುಟ. ೪೨,

೨೨. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – 'ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ' – ಪುಟ ೮೪.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ :–

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದವರು ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದ ಕರ್ಕಿಯ ಸೂರಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ಇವರು ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ 'ಹವ್ಯಕ ಸುಬೋಧ ' ಮತ್ತು ಕಾರವಾರ ಚಂದ್ರಿಕೆ ' ಎಂಬ ಕನ್ನಡ–ಇಂಗ್ಲಿಷ ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಭಾರತೀ ಛಾಪಖಾನೆ 'ಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿದರಂತೆ. ಇದು ಪೂರ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಪ್ರಹಸನ. ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ [೨೩] ರಂಗವಿಲಾಸಿಗಳಿಗಾಗಿ ರಚಿಸಿ ಅಚ್ಚಾಗಿ ದೊರೆತ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ. [೨೪] ಈ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಹೆಗಡೆ ಭಟ್ಟಗಳು. ಒಟ್ಟು ೧೨ ದೃಶ್ಯಗಳಿವೆ. ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ವಯಸ್ಸಿನ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ದುಡ್ಡುಕೊಟ್ಟು ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಯದ ಸಾವಿತ್ರಿಯನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ಅಡವು ಇಡುತ್ತಾನೆ. ದಲ್ಲಾಳಿ ಗಣೇಶ ಭಟ್ಟ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಗೂ ಅತ್ತ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಂದೆ ಶಿವಭಟ್ಟನಿಗೂ ಮೋಸ ಮಾಡಿ, ದುಡ್ಡು ಹೊಡೆದು ಈ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನದಲ್ಲಿಯೇ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ಕಾಮಣಿ ರೋಗದಿಂದ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಇಗ್ಗಪ್ಪನ ಭಾವ ವಾಸಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ಸಂಚಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಅವನಿಂದ ಗರ್ಭವತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ವಿಷಯ ಹೇಗೋ ರಟ್ಟಾಗಿ ಸಮಾಜದ ನಿಂದನೆಗೆ ಹೆದರಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ಆ ಬೇಡವಾದ ಗರ್ಭವನ್ನು ಸಾಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಹೇಗೋ ಬಯಲಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕರಣ ಕೋರ್ಟಿನ ಮೆಟ್ಟಲೇರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೇಸಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೋಷವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ನ್ಯಾಯಾಲಯ ಅಪರಾಧಿಗಳಿಗೆ ನಾಮಕಾವಸ್ತ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸಿ ಪ್ರಕರಣ ಮುಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಇಡಿಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಗರ ಜೀವನ, ಸಾಲ–ಶೂಲ, ಚಾಡಿ–ಹರಟೆ ಇವೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿವೆ. ಭಾಷೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಹವ್ಯಕರ ಭಾಷೆ. ಉದಾ –

ವಾಸಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ – ಭಾವ ಇತ್ತಲಾಗಿ ಬಗೇಲಿ ಸಂಚೀ ತಾನೋಣೊಯಂತಕೊ ನೋಡು. ಇತ್ತಲಾಗಿ ಬೂಪ್ಪ ಹೊಗೆಸೊಪ್ಪು, ಅರೆಕಾಸಿಗೆ ಕೊಟ್ರ ಬ್ಯಾಡ , ಬರೀ ಮಣ್ಣೇ ತರೀತಿಂದ ಹಾಗೇ ಆಗ್ತು ''

ಎಂಬಂಥ ಒಂದು ತಂಬಾಕು ವಿಷಯದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಹಳ್ಳಿಯ ಬದುಕು, ಸಮಕಾಲೀನ ಸರಳ ಜನರ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಹೊಗೆಸೊಪ್ಪಿನ ಪ್ರಸ್ತಾಪದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ, ಕಾಲೈಕ್ಯ, ದೇಶೈಕ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರದಿದ್ದರೂ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಸಾಗುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತಿವೆ. ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳಂತೂ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಸುಂದರವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಆಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ತೊಡಕು ಅಷ್ಟೊಂದು ಬಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಭಾಷಣೆ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಹವ್ಯಕ ಸಮಾಜದ ಆಡುಮಾತೇ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಘಟ್ಟದ ಕೆಳಗಿನ , ಘಟ್ಟದ ಮೇಲಿನ ಹವ್ಯಕರ

---

೨೩. ಶ್ರೀರಂಗ – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ ಪುಟ ೩೬,

೨೪. ಅದೇ.

[illegible]

ಆಡುಮಾತುಗಳಲ್ಲದೇ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುವ ಘಟ್ಟದ ಮೇಲಿನ ಕೊಂಕಣಿ ಭಾಷೆ, ರಾಯರು ಶಾನುಭೋಗರ ಹತ್ತಿರ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಕೊಂಕಣಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ :–

ರಾಯರು – ಕಿತವ್ಲೋ ಮಂಜ್ಯ ಶೇಣೀ ದಸ್ತೈವೋಜಾರಿ ಕಾಂಯ್ ಶಬ್ದದವರ್ ಚೌಕ್ ಯತ್ತನಾ. ಥೈ ಯಥಾ ಯೊಗ್ಯ ಬೊರೈಲಾ ....

ಹಾಗೇ ಕುಂದಾಪುರದಿಂದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಆಳಿನ ಭಾಷೆ–

ಆಳು – ನಂ ಕೇಳಗ್ ಬ್ಲಾಂ ? ನಾನ್ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೀರಲ್ಲಿ, ಗೈಕಿದ್ದ ಆಳು. ಹೊತ್ತರ ಬಂದು ವಂದ್ ಭಟ್ರಂಬ್ರು ಹೆಗಡೀರ ಮನೀ ತಂಕ ಹೋಗಿ ಶುದ್ದೀ ಮುಟ್ಟಿಸಿ ಬರಕಂದ್ರು. ಹಾಗಂಬ್ರಾಯಿ ನಾ ಬಂದೇ ವಡಿಯನೇ ...[೨೫]

ಈ ರೀತಿ ಆಳು ಮಗ ಮಾತನಾಡಿದರೆ ನಾಡಗೇರ ರಂಥವರು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ – ''ಈಗ ಈ ರಗಳೆಗಳೆಲ್ಲಾ ನನಗ್ಯಾಕೆ ? ನನ್ನಿಂದಾಗೋ ಕೆಲ್ಸಾ ಹ್ಯಾಗೆ ಹೇಳುವಿರೋ ನಾನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದೇನೆ. '' – ಎಂಬಂತಹ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಕೋರ್ಟ ಭಾಷೆ ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಹವ್ಯಕರು ಔಪಚಾರಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಕ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಕನ್ನಡ ಇವೆರಡನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ವಾಸಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ರಾಯರ ಹತ್ತಿರ ಮಾತನಾಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಮಾಡಿದ ಭೂಮಿ ವೈಸಲಿಕೇನ್ ಆಗೋದಿಲ್ಲಾ ಈ ಬಡ್ಡೀ ಕೊಡೂಕೂ ನನ್ನಿಂದಾಗದೋ : ವರಾಕೆ ದೂಲಬಡ್ಡೀ ಪ್ರಕಾರ ಮಾಡಿ ಕೊಡೀ ಆ ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಭೂಮಿ ಸಹಾ ಕೊಡ್ಸಿ, ನಿಮಗೆ ತೊರೆಡೂ ಮಾಡಕೊಡುವತೀ; ಅಕ್ಕಾದರೆ ಹೇಳಿ ? ಶಿರ್ಶಿಗೆ ಬಪ್ಪದ ಬಂದಿದ್ದೀ ದಸ್ತೈವೋಜು ಬರೆಸಕೊಟ್ಟೇ ಹೋಗಿ ಬಿಡತೇನೆ (ಪುಟ ೩೫) ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗೆರೆ ಹಾಕಿದ ಪದಗಳು ಹವ್ಯಕರು ಬಳಸುವ ಶಬ್ದಗಳು. ಉಳಿದವವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹವ್ಯಕ ನುಡಿಯಲ್ಲೂ ಇವೆ. ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಅವತರಣಿಕೆ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಿರುವ ಶಬ್ದಗಳೆರಡೂ ಮಾತಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯದೇ ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನರ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದೊರೆಯುವಂತಹವು.

ಹವ್ಯಕರು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ವಾಕ್ಯದ ಕೊನೆಗೆ ಅಂಬೀ. ಬಲ್ಲಾ (ಬಲ್ಲೆಯೋ) ಮುಂತಾದವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂಬೀ, ಅಂಬೇ ಅಂಬ್ರೀ ಮುಂತಾದ ರೂಪಗಳು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಉದಾ :– ಇದಕೇನು ಮಾಡೋ ಅಂಬ್ರೀ (ಪುಟ ೭) ಇದೇ ರೀತಿ 'ಬಲ್ಯಾ' ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು 'ತಂಗೀ ಸಾವಿತ್ರಿ ದೊಡ್ಡೋರಮನೆ ನಿನಗಕ್ಕು ಬಲ್ಯೋ – (ಪುಟ ೧೦) ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.[೨೬]

---

೨೫. 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ದ್ವಿತೀಯ ಮುದ್ರಣ – ೧೯೫೩. ಪುಟ ೨೦.

೨೬. ಡಾ. ಶಾಲಿನಿ ರಘುನಾಥ – ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ. ಪುಟ ೫೯.

[illegible]

ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆ ಹವ್ಯಕ ಸಮಾಜದ ಆಡುನುಡಿ. ಹೀಗೆ ಆಡುನುಡಿಯಲ್ಲೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದು ಕೃತಿ ರಚಿಸುವ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ನಾಟಕದ್ದು. ಇದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಮುಂದಿನ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿತು. ಇದನ್ನೇ ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರರು ''ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಹವ್ಯಕರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಆಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಹಾನಿ ಮಾರಕವಾಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು'' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.[೨೭] ಹಾಗೆಯೇ ''ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಕೃತಿ ಪ್ರಸಾರ ಅರ್ಥ ಸಂವಹನ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪವಿದ್ದರೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನುಡಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ ನಿರೂಪಣೆ , ಈ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದ ಕೃತಿ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಡಾ. ಶಾಲಿನಿ ರಘುನಾಥ.[೨೮] ಹೀಗೆ ಆಡು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಥಮ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ.

ಆಡು ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ :–

ಮಾತು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆಸ್ತಿ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಸನ್ನೆಗಳು, ತರುವಾಯ ಉಲಿಗಳು ಇರುವುದು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾರಂಭಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ. ಎರಡನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿ ಮಾತು, ತೊದಲು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಮೂರನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯರಚನೆ, ವ್ಯಾಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತು, ಅರ್ಥಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಔಚಿತ್ಯಜ್ಞಾನ, ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯ ಇವೇ ಮೊದಲಾದವು ತಲೆದೋರುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಯಾವ ಭಾಷೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದು 'ವಿಕಸಿತ ಭಾಷೆ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಜಿ.ಕೃಷ್ಣರಾವ್.[೨೯] ಇಂಥ ಮಾತು ಮಾನವನ ಸಹಜ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸಂವಹನವು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕವೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ನಾವು ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಿಧ ವಿಧವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತೇವೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ, ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ, ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ತಂದೆ–ತಾಯಿಗಳೊಡನೆ, ಗುರು–ಹಿರಿಯರೊಡನೆ, ಅಣ್ಣ–ತಮ್ಮಂದಿರೊಡನೆ, ಗೆಳೆಯ–ಗೆಳತಿಯರೊಡನೆ, ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ, ಅಧಿಕಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಜನರೊಡನೆ ನಾವು ವ್ಯವಹರಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮಾತು ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಕೆಲಸ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಆಧೀನದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ಮಾತು. ಈ ಲೋಕದೊಳಗೆ ನೇರ–ಬಳಸು, ಸಿಹಿ–ಕಹಿ, ಬಿಚ್ಚು–ಹಚ್ಚು, ವರ್ಗ–ದೇಶಾವರಿ, ಆಡಂಬರ–ಅಲಂಕಾರಿಕ, ಬಿಂಕ–ಕೊಂಕು ಮುಂತಾದ ಮಾತಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಮಾತುಗಳ್ಳ, ಮಾತುಗುಟ್ಟು, ಮಾತು ತಪ್ಪಿಸು, ಮಾತು ತಿರುಗಿಸು, ಆಡು ಮಾತು, ಮಾತುಗಾರ, ಮಾತು ಹಿಡಿ ಮುಂತಾದ ನುಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ.

---

೨೭. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿ – ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು – ಪುಟ ೧೧.

೨೮. ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ , ಆಗಸ್ಟ ಸಂಚಿಕೆ ೮೫, ಪುಟ ೬೭.

೨೯. ಜಿ.ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಮಾತು , ಪುಟ ೩.

ಆಡುಮಾತಿನ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಾರು ಮಾತುಗಳ ಆಧಾರವಿದೆ. 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ಕೂಡ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯ. ಆಡುಮಾತನ್ನೇ ಬಳಸಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಉತ್ತರವೂ ಇನ್ನೂ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳಾದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದು ಊಹಿಸಲು ಆಧಾರಗಳಿವೆ.[೩೦] ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ, ತಾಳಮದ್ದಲೆ, ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ, ದಾಸರಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ, ಜವಾರಿ, ಕೋಡಂಗಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಆಡುತ್ತಲೆ ಬಂದಿವೆ. ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ ಹವ್ಯಕ ಭಾಷೆಯ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರಥಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ವಿಶೇಷ. ಸೂರಿಯ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸುಮಾರು ೧೮೮೬ ರಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಕ ಕನ್ನಡದ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದು. ಇದರ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ಇಲ್ಲಿದೆ–

'' ಇಗ! ಭಾವಾ ಆ ಕೋಣೆಗೆ ಹೋಯಿದನಿಲ್ಲೇ ಅಂತ ಹೇಳತನಿಲ್ಲೇ; ದಿಂಡಾಗಿ ತುಸಾ ದಿವಸ ಕೋಣೇಲೇ ಮಲೀಕತ್ತಿದ್ದೀ . ಆದ್ರೂಯನ್ನಲ್ಲೇನ್ ತಾಕತ್ತಿದ್ದಿತ್ತಿಲ್ಲೇ. ಹಣಾ ಕೊಟ್ಟು ಮದ್ವೆಯಾದ ಕಿಚ್ಚೀಗೆ ಮೈಮುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಮಲಕತಿದ್ದೀ . ಶಿವ್ವಾ ಮತ್ತೇನಾದ್ರೂ ಇದ್ರೆ ನೀ ಇಟ್ಟಾಣೆ ಹೋಗ್.[೩೧]

ಹವ್ಯಕ ಆಡು ನುಡಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಈಗ ಶಿಷ್ಟಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಸಮಾವೇಶಕ, ಅಸಮಾವೇಶಕ ಸರ್ವನಾಮಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದ ಉಪ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಕ ಕನ್ನಡ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹವ್ಯಕರು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ವಾಕ್ಯದ ಕೊನೆಗೆ ಅಂಬೀ ಬಿಲ್ಯಾ (ಬಲ್ಲೆಯೋ) ಮುಂತಾದವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನುನಾಸಿಕವೂ ಒಂದು ಧ್ವನಿಮಾ ಆಗಬಲ್ಲದು. ''ಮಾಡಕೂಡತೀ; ಅಕ್ಕಾದರೆ ಹೇಳಿ ? ಶಿರ್ಶಿಗೆ ಬಪ್ಪದ ಬಂದಿದ್ದಿ! ''ಇಂತಹ ಶಬ್ದಗಳು ಹವ್ಯಕರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಇವೆ, ಹಾಗೂ ಕೆಳ ವರ್ಗದ ಜನರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ – ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆ , ಆ ಸಮಾಜದ್ದೇ ಆಡುನುಡಿ. ಹೀಗೆ ಆಡು ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದು ಕೃತಿ ರಚಿಸುವ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ನಾಟಕದ್ದು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನಿಜಜೀವನದ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರನ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮಾತಾಗಿಸುವವರು ನಟರು. ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಅಕ್ಷರದ ಸ್ವರವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸದೇ ಸಂಯುಕಾಕ್ಷರಗಳಾಗುವಂತೆ ಮಾತನಾಡಿದರೆ, ಮಂಗಳೂರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಹಾಗೆಯೇ ಓದುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಾತಿಗೇ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಧ್ವನಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅನುನಾಸೀಕರಣ, ಜಾರು ಧ್ವನಿಗಳ ಬಳಕೆಗಳು ಈ ಭಾಷೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ಸೊಗಡನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ– ಉದಾ ಃ ಬಾವಿ > ಭಾಂವಿ, ಅವನು>ಅಂವಾ, ಹಾಗೆ>ಹಾಂಗ

---

೩೦. ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ , ಪುಟ ೨೮
೩೧. ಡಾ.ಶಾಲಿನಿ ರಘುನಾಥ , ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಪುಟ ೬೩,

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳು ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಗುಂಪು ೧. – ಹಾಂಗ ಖರೆ ಸುಳ್ಳು ಯಾರ ಕಂಡಾರ್ರೀ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮದು ನಮಗ ಖರೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರದು ಸುಳ್ಳು.[೩೨]

ಎಂಬುದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯಾದರೆ, ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದ ಕೆಳವರ್ಗದ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ –

ನೀಲಗಾರ ೧ – ನಮ್ ಹಟ್ಟೀ ತುಂಬಾ ಇದೇ ವಾಸ್ನೆ.ನಮ್ ಉಸುರು ತುಂಬಾ ಅದೆ ಆಗದೆ. ನಮ್ಗೆನೂ ಹೊಸಾ ನಾತ ಅನ್ನಸ್ತಾ ಇಲ್ಲ.[೩೩]

ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು ಆಡುವ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಅವರ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ, ಇಲ್ಲವೆ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಶ್ರೀಮಂತ ಮಹಿಳೆ ನಗರ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಮಾತಿಗೆ ಪರ್ವತವಾಣಿ ಅವರ 'ಬಹದ್ದೂರ ಗಂಡು' ನಾಟಕದ ಒಂದು ಮಾತು –

ಶಾಂತ – ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದೆನಲ್ಲಾ ಅಕ್ಕನ ತಂಗಿ ಅಂತ. ಅಪಿಯರೆನ್ಸಸ್ ಆರ್ ಡಿಸೆಪ್ಟಿವ್ ಬಿಟ್ವೀನ್ ಅವರ್‌ಸೆಲ್ವ್ಸ್. ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಿ – ನಿಜವಾಗಲೂ ಅವಳೇ ವಾಸಿ.[೩೪]

ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಮಹಿಳೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಹಳೆಯ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಈಗ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಭಿನ್ನತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷಾ ನಿಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ, ಪರ್ವತವಾಣಿಯಂತಹವರು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕನ್ನಡವನ್ನೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಜೊತೆಗೆ ಮಿಶ್ರಣ ಮಾಡಿ ಬಳಸಿದರು. ಪಂಪ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಪು.ತಿ.ನ. ಕುವೆಂಪು ಮುಂತಾದವರು ಅಲಂಕಾರಿಕ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದರೆ ಮಾಸ್ತಿ ಶ್ರೀರಂಗ ಮುಂತಾದವರು ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಬಹುದಾದ ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದರು. ಉದಾ :

ಡ್ರೈವರ್ – ಎಂಥಾ ಹುಚ್ಚ ಇದ್ದಿ ನೀನು ? ನಾ ಯಾಕ ಚುಚ್ಚಿ ಮಾತಾಡಲಿ ನಿನಗೆ ? ನಿನಗೊತ್ತದಲ್ಲ. ನಿನ್ನ ಮುದಕ ಗಂಡ ಎಂಥಾ ಜಿಪುಣ ಅಂತ ? ಈಗ ನನಗ ೩ – ೪ ಜನ ದೊಡ್ಡ ಹುದ್ದೆದೊಳಗಿದ್ದವರು ಕರೆದರು ಹೆಚ್ಚು ಪಗಾರಾ ಕೊಡ್ತೀನಿ, ನಮ್ಮ ಕಡೆ ಡ್ರೈವರ್ ಅಂತ ಬಾ ಅಂತ. ನಾ ಹೋಗ್ತಿನೇನು ? ಹೊಗ್ತಿನೇನು ? ಯಾಕ ಹೋಗುದಿಲ್ಲ ಅನ್ನೋದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ನಿನಗ ?[೩೫]

---

೩೨ . ಜಡಭರತ – ಸತ್ತವರ ನೆರಳು ಪುಟ. ೮೬೩

೩೩ . ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ – ಮಂಟೆ ಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ , ಪುಟ ೫೪೩

೩೪. ಪರ್ವತವಾಣಿ – ಬಹದ್ದೂರ ಗಂಡು– ಪುಟ ೪೬೧.

೩೫. ಶ್ರೀರಂಗ –'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ಪುಟ ೯.

ಈ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ – ಹೋಗ್ತಿರ್ನೇನು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮಾತು ಎರಡು ಸಾರಿ ಬಂದಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಆ ಪಾತ್ರ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಎದುರಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಶೈಲಿಯದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅದರ ಅರ್ಥ ಎದುರಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದಿದೆ ಎಂಬುದು ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಜೀವಂತ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಆಡುಮಾತು ಎಂಬುದು ಸರ್ವಸಮ್ಮತ. ಇಂಥ ಆಡುಮಾತಿನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರು ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ, ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, ಎನ್ಕೆ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಕಂಬಾರ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ, ಗೋಪಾಲ ವಾಜಪೇಯಿ, ಹೂಲಿ ಶೇಖರ ಮುಂತಾದವರು. ಇವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಕೈಲಾಸಂ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಮಾಸ್ತಿ, ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಎಚ್.ಎಸ್.ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ, ಟಿ.ಎನ್.ಸೀತಾರಾಂ, ಲಂಕೇಶ ಮೊದಲಾದವರು ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಉದಾ ಃ

ಗೋವಿಂದ – ಏನು ರಾಯರೆ, ಅರ್ಜೆಂಟಾಗಿ ಒಂದು ಇನ್ನೂರು ರೂಪಾಯಿ ಬೇಕು ಅಂದಿದ್ದೆ.... ನೀವು ತರಿಸಿಕೊಡತೀರೋ .... ಇಲ್ಲ – ಪುನಃ ನಾನೇ ಬರಲೋ ! [೩೬]

ಎಂಬುದು ಬೆಂಗಳೂರು ಶೈಲಿಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತಾದರೆ ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಕೆಳವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಡು ಮಾತಿಗೆ ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ನಾಟಕದ ಕೆಂಚನ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದು.

ಕೆಂಚ – ನೋಡ ಯಜಮಾನಪ್ಪ, ಬಾಯಿಬಿಟ್ರೆ ಬಡ್ಡೀ ಸೂಳೆ, ಬೆಂಡ್ಳಿ, ಬೋಸುಡಿ ಬಿಟ್ಟು ಬ್ಯಾರೇ ಮಾತೇ ಹೊರಡಲ್ಲೆ ನಿನ್ನ ಬಾಯಿಂದ ? ನಿನ್ನ ತಾವ ಯಾರಪ್ಪ ಮಾತಾಡೋದು ? ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ಕಣ್ಣು ತೆಗೆಯೋದ್ರಾಗೆ ಹೇಳಿದ್ದು ಮರೀತಿ. ಅಣ್ಣ ಕುಡೀಬ್ಯಾಡಂತ ಹೇಳಿ ನಾಕು ದಿನಾಗಿಲ್ಲ. [೩೭]

ಲಂಕೇಶರು ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನರ ಭಾಷೆಯನ್ನುಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಡ್ಡೀ ಸೂಳೆ, ಬೆಂಡ್ಳಿ ಮುಂತಾದ ಬೈಯ್ಗುಳಗಳು, ತಾವೇ ಹೊರಡಲ್ಲೇ ಎನ್ನುವಂತಹ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ದೇಶೀ ಭಾಷೆಯ ಪದಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಹಾಗೇ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗಾದರೂ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರಾಗಿ ಈ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಭಾಷೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಎಂದು ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ 'ಪಂಚಮ ' ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಶೇಷಾದ್ರಿ – ಈ ಟೈಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಭಾವಾವೇಶಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗ್ದೆ ಇನ್ನೇನ್ ಆಗ್ಬೇಕು ಸಾ ? ಹೊಲೆಯರು , ಮಾದಿಗರು, ಚಂಡಾಳರು ಅಂತ ಅವಮಾನಕ್ಕೆ ಈಡಾಗಿ, ಈಡುಗಾಯಿ ಆಗಿದ್ದಂಥಾ ನಮ್ಗೆ ಈವತ್ತಿನ ದಿನಾ ಈ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ಕುರ್ಚಿ ಮ್ಯಾಲ್ ಕುಂಡ್ರುಸೋದು ಅಂದ್ರೆ ಸುಮ್ನೆ ಆಗೋಯ್ತಾ ಸಾ ? [೩೮]

---

೩೬. ಎ.ಎಸ್.ಮೂರ್ತಿ – 'ಅಯ್ಯಾ ನಾನು ಯಾರು? ' ಪುಟ ೧೦೬.
೩೭. ಲಂಕೇಶ್ – 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಪುಟ. ೭೯೮.
೩೮. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ 'ಪಂಚಮ ' – ಪುಟ ೫೯೯

ಈ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ,ಈಗಲೂ ಆ ಅನ್ಯಾಯದ, ಆ ನೋವಿನಿಂದ ಹೊರಬರದೇ ಒದ್ದಾಡುವುದನ್ನು ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಜಡಭರತರು, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು, ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆಯವರು, ಕುಸನೂರರು ಬಳಸಿದರೂ ಕೂಡ ಅವರ ಭಾಷೆಯ ಅಂತಃಸತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಧಾರವಾಡ ಪ್ರದೇಶದ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಮಹಿಳೆ ಸುಶೀಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಮನೆಯ ಹೆಣ್ಣು. ತವರಿಗೆ ಬಂದಾಗ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಆಡುವ 'ಮೂಕಬಲಿ' ನಾಟಕದ ಮಾತು : ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಸುಶೀಲ – ಹೇಳಿದ್ನೆಲ್ಲS ಅವ್ವಾ, ಕೂಸಿನ್ನಷ್ಟS ನೋಡಿ ಹೋಗಬೇಕು ಅಂತ ಬಂದೆ.ಅಷ್ಟು ನೋಡತೀನಿ.. ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಸಂಗ್ತಿಲೇ ಕಳಿಸಿಕೊಡು, ಹೋಗಿಬಿಡತೇನಿ... ಮಳೀ ಅಂತೂ ನಿಂದ್ರೋ ಹಾಂಗಿಲ್ಲ.[೩೯]

ಜಡಭರತರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಯ ಓಜಸ್ಸಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೆಂಬಲವಿತ್ತು. ಅವರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವರು ಜೀವನವನ್ನೇ ಸಂಕೇತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಹದಿನಾರನೆಯ ಮಗ ಸತ್ತಾಗಲೂ ಧಣಿಯ ಮನೆಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಲು ಬಂದ ರುದ್ರಪ್ಪ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೆ " ಹೊಂಡು ಮಗನ " ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗಿನ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಷೆಯ ಸತ್ವ ಭೀಕರವಾದ ಗಸ್ತಿಯವನು ಯಟ್ಟಿ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಬಂದವನೇ ಸುಶೀಲವ್ವನನ್ನು ಕಂಡು ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಮಾತನಾಡಿಸುವ ರೀತಿ, ನಿಂಗವ್ವ ಸಂಕಪ್ಪನ ತಲೆಯ ಮೇಲಿನ ಗಾಯವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ತೋರುವ ಭಯಾನಕವಾದ ತಾಳ್ಮೆ– ಇವೆಲ್ಲ ಜೀವನಕ್ಕಿಂತ ಜೀವಂತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಉಕ್ಕಿಬರುವ ಔದಾರ್ಯ ಮೂಲ ಸಂಕೇತಾರ್ಥದ ತನ್ನ ಓಘವನ್ನು ಒಯ್ದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಡಾ.ಶಂಕರ ಮೊಖಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ಅವರು.[೪೦] ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಯವರು ಬಳಸುವ ಸಂಸ್ಕಾರಿತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅನುನಾಸೀಕರಣ, ಅಕ್ಷರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹಾಕುವ ಒತ್ತು ಹಾಗೂ ಎಳೆತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಮಾತಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗತಿ ಜಿ.ಬಿ.ಯವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಂತೂ ಮುಖ್ಯವಾದದು 'ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾಷೆ ' ಮಾತಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಅಂತಃಸತ್ವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೇರುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಲಸ ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಮಾತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾಷೆಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿರುವದು ಚಂಪಾ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಕುಸನೂರರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ. ಪಾಟೀಲರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಚಂಪಾರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ– ಉದಾ

ಅವ್ವ – ಬಂದ್ಯಾಪ್ಪ..ಬಾ. ಬಂಗಾರದಂತಾ ಕೆಲಸಾ ಮಾಡಿದಿ. ಉಂಡಿ ತಿಂದಿ, ಉಚ್ಚೀನೂ ಹೊಯ್ದಿ. ಇನ್ನ ತಣ್ಣಗ ನಿನ್ನ ಕ್ವಾಣ್ಯಾಗ ಹೋಗಿ ಬೀಳು. ತಳೀತ ? ಮುಂಜೇಲೆ ಸಾಲೀ ಸಲುವಾಗಿ ಕುರೀ ಕ್ವಾಣ ಬೀಳತತಿ.[೪೧]

---

೩೯. ಮೂಕಬಲಿ – ಜಡಭರತ. ಪುಟ ೫೧. ಪ್ರಃ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ ೧೯೫೮.
೪೦. ಮುನ್ನುಡಿ – ಮೂಕಬಲಿ. ಪುಟ ೧೭.
೪೧. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ.'ಅವ್ವ' ಪುಟ ೬೦

ಚಂ.ಪಾ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಾವೇರಿಯ ಉಪಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕೆಲವು ಧ್ವನಿರಚನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಅನುನಾಸೀಕರಣ, ಜಾರು ಧ್ವನಿಗಳ ಬಳಕೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಅತ್ಯಂತ ಆಡುಮಾತಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿವೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಬೆಳಗಾವಿಯ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಬಂಧವನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ –

ರಾಜಕುಮಾರಿ – ಅಲ್ಲೀತನಕ ನಡೀಲಿಕ್ಕಾಗೋದಿಲ್ಲವಲ್ಲಮ್ಮ, ನೋಡು ; ಚಪ್ಪಲಿ ಹರಿದು ಮುಳ್ಳು ಚುಚ್ಚಿ ರಕ್ತ ಹ್ಯಾಗೆ ಸುರೀತದೆ ಕಾಲಿನಿಂದ . ಮೈಯೊಳಗಿನ ರಕ್ತವೆಲ್ಲಾ ಸೋರಿ , ಮೈ ಖಾಲಿಯಾಗಿ ಒಣಗಿ ಸತ್ತರೂ ಸರಿಯೆ, ನಾನು ಹೆದರೋದಿಲ್ಲ.[೪೨]

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಆಡುಮಾತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಇದನ್ನು ಫೋಕ್ ಓರನೇಟ ಎಂದು ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನಿ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೪೩]

ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನಂತೆ ಕಂಡರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆಡುಮಾತಿಗೂ ಮೀರಿದ ಕೃತಕ ಸ್ತರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಷೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ, 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ಫೋಕ್‌ಮಿಥ್ ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ಆಡುಮಾತು ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಗಳ ನಡುವಣ ಭಾಷಿಕರ ರೂಪ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಯೂ ಅರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ಕಡೆಗೆ ಒಲವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ – ಎಚ್.ಎಂ.ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರ 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ ' 'ಹೊಯ್ಯಲೋ ಡಂಗುರವ ' ಇವು ದಾವಣಗೇರಿಯ ಸುತ್ತಲ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಹುಡುಗ – ನೀ ಅಸಲ ಜಾತಿ ಪದ್ಮಿನಿ
ನೋಡ ತಿರುಗಿ.

ಹುಡುಗಿ – ಮಹಾ ಚತುರ ಕಾಣಸ್ತಿ. ನೀ ಚದುರ
ಒಣ ಬಡಿವಾರ ಮಾತು ನಿಮಗ ಸಲವು.[೪೪]

ದಾವಣಗೇರಿಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಭಾಷೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದಗಳೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಹಾದು ಹೋಗುವ ಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶ. ಹಾಗಾಗಿ ಚನ್ನಯ್ಯನವರು ಎರಡೂ ಭಾಷಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಧಾರವಾಡದ ಕಡೆಯ ವಾಕ್ಯ ರಚನೆ

---

೪೨. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 'ಮಹಾಮಾಯಿ '– – ಪುಟ ೬೧೯.
೪೩. ಸಂ. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ಪುಟ ೯,
೪೪. ಎಚ್.ಎಂ.ಚನ್ನಯ್ಯ 'ಹುಯ್ಯಲೋ ಡಂಗುರವ '– ಪುಟ ೧೩.

ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರಿನ ಕಡೆಯ ಶಿಷ್ಟಪದ ಸಮೂಹಗಳನ್ನೆರಡೂ ಬಳಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಆಡುಮಾತಿನ– ಇತ್ತ ಗದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ ಇತ್ತ ಪದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರು ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ ಅವರು. ಇವರ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವೆಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುನುಡಿಯ ಸೊಗಡು ಹಾಗೂ ಆಕರ್ಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು. ಆಡುನುಡಿಯಲ್ಲಿನ ಅಸಂಗತ ವಿಚಾರಗಳು ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿವೆ . ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಕಾ – (ನಗುತ್ತ) ಬರೇ ನೆಲ್ದ ಮ್ಯಾಲ ಹ್ಯಾಂಗ ನಡೀತ್ಯೋ ? ಬಿಕನಾಸಿಗೇಡಿ ನನ್ ಮಗನೇ .. ಬರೇ ನೆಲ್ದ ಮ್ಯಾಲ ಯಾರಾದ್ರೂ ನಡದಾರೇನೋ ಇವತ್ತಿನ ತನಕ ... ಈ ದುನಿಯಾದಾಗ ?[೪೫]

ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ – ಹ್ಯಾಂಗ , ಬಿಕನಾಸಿ, ನಡೀತ್ಯೋ , ತನಕ, ದುನಿಯಾ, ಥ್ಯೋಡೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವೇ ಮಾತು.

ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರದು ಅಬ್ಬರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳಿಲ್ಲ. ಅದು ಜಡ ಭಾಷೆ , ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ ' ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಂ, ಬಿಂಬ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಶೈಲಿ ನಮಗೆ ಅವರ 'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ – ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಬಿಜ್ಜಳ – ನಡಕ ಬಾಯಿ ಹಾಕಬ್ಯಾಡಾ. ನಾ ಮಾತಾಡಾಕ ಹತ್ತೇನಿ ಕೇಳು. ಜಾತಿ ಅಂದರ ಮೈ ತೊಗಲಿದ್ದಂಗ. ಅದನ್ನ ಸುಲದ ಕಿತ್ತು ಒಕ್ಕೊಟ್ಟರೂ, ಹೊಸ ತೊಗಲು ಬಂದ ಗಳಿಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳೂದು ಅದ ಽ .. ಅದ ಹಳೇ ಜಾತಿ. ಇವ ಹೊಲೆಯ, ಇವ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ... ಇದು ಈ ನಾಡಿನ ಗುಣಾ. ಈ ನೀರಿನ ಗುಣಾ.[೪೬]

ಈ ಬಿಜ್ಜಳನ ಆಡುಮಾತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಡೆಯುವಷ್ಟು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅರಸನ ಮಾತು ಹೀಗೆ 'ಡೈಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ' ಆಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಆತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗಡಸುತನವೂ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ರೂಪವೂ ಬಂದಿದೆ. ಪಕ್ಕಾ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಿಜ್ಜಳನ ಭಾಷೆ ಗಂಡು ಭಾಷೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಸನೊಬ್ಬ ಆಡುಮಾತಿನಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಮೀಪದವನಾಗುವದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಗ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಸತ್ವಶಾಲಿ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಒಂದಿದೆ. ಕೃತಿಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಸಮಯವರಿತು ಆಡುಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಚನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ ಅವರ ಗುಲಬರ್ಗಾ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ ' ಇಡೀ ನಾಟಕ ಆಡು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ .ಉದಾ –

ಶಿವು – ಹಾ. ಹಾರೆ ತಾಡಿ ಮಗನ್ಯಾ. ಹೀಂಗ್ಯಾಕ ಹೆಂಗ್ಸರಂಗ್ ಬಂದ್ಯಲೆ ಶಿಖಂಡಿ. ಗಂಡಸಾಗಿದ್ರ ಒಬ್ಬನ್ನೆ ಬರಬೇಕಾಗಿತ್ತಲೆ. ತಂದ್ಯೇತ ತಂದ್ಯ್ಯಾ ಮಕ್ಕಳನೊ ನಿನ್ ರಕ್ತದ್ ಕೂನಾ ಆದ್ರೂ ಇರಬಾರದೇನಲೆ ? ರಾಕ್ಷಸ್ ಕುಲದವನ್ಯಾ.[೪೭]

---

೪೫. ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ 'ರತ್ತೂ ರತ್ತೂ ರಾಯನ ಮಗಳೆ ' – ಪುಟ ೮೪.

೪೬. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್'ತಲೆದಂಡ – ಪುಟ ೨೦.

೪೭. ಚನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ 'ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ ' – ಪುಟ ೪೭.

ಗುಲಬರ್ಗಾದ ಹೋಗ್ಲಾಕ್ ಖರ್ಚಾದ್ಲಾಕ್, ಬಾಯೋರ್‍ಗ್, ಯಮ್ನೋರ್ ... ಹೀಗೆ ಹ್ರಸ್ವ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚು, ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶದವರು ಕೇಳಿದರೆ ತೀರ ಒರಟು ಎನ್ನುವಂತಹ ಭಾಷೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸೊಗಡು ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ತುಂಬ ಬಿಂಬಿದೆ. ಕಾಶ್ಯಾ ಹೀನಿ = ನಾನು ಕಾಶ್ಯಾ ಇದ್ದೀನಿ. ಕೂನಾ = ಗುರುತು. ಅಂಕ್ರ = ಅಂದರೆ ... ಹೀಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಡುಭಾಷೆಯ ನಾಟಕ ಈ 'ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ'.

ಹಿಂದೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಸಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಂತೂ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಎತ್ತರದ ಮಜಲಿಗೆ ಏರಲು ಇರುವ ಏಕೈಕ ಸಾಧನ ಆಡುಮಾತಿನ ಬಳಕೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಉತ್ಸಾಹ ಈ ಆಡುಮಾತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಇತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವೆಂಬಂತೆ ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು-ಐದು ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸುವದು. ಗೌಡರನ್ನು ಗೌಡರಂತೆಯೂ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಂತೆಯೂ ಮಾತನಾಡಿಸುವುದು. ಶೆಟ್ಟರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವಾದರೂ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲೇ ಮಾತನಾಡುವದು. ಅಯ್ಯಂಗಾರರು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವದು, ಮೇಲ್ವರ್ಗ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬೆರೆಸಿ ಮಾತಾಡುವದು ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆಗಿವೆ, ಆಗುತ್ತಲಿವೆ.

ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ನಾಟಕ :-

ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಈ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮುಂದುವರೆಯುವದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ : ೧.ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ತುಂಬಾ ಸೊರಗಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ ಎಂಬುದು. ೨.ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಹೊಸ ಭಾಷೆಗೆ ತಡಕಾಡುವದು. ೩.ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ನಾದಿ, ಅದರಲ್ಲೊಂದು ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವದು.

ಶೈಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕ ಗದ್ಯದಲ್ಲಾದರೂ ಇರಬಹುದು, ಪದ್ಯದಲ್ಲಾದರೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದಿರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ಆಡುಮಾತಿನ ಲಯದಲ್ಲೇ ರೂಪಗೊಂಡು ತನ್ನ ಆಂಗಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಬಳಕೆಯಾಗುವ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಅದು ಮೂಡಿಬಂದರೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಸೌಂದರ್ಯ' 'ಬೌದ್ಧಿಕ' ಹಾಗೂ 'ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉನ್ನತವಾದ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗಲೇಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಕಾರ ಆಡು ಮಾತು . ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕು. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲ ಗುಣ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡುವಂಥದು. ಹಾಗೆಂದು ದಿನನಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವಷ್ಟು ಭಾಷೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಬಳಸಿ, ಸುಮ್ಮನಾಗದೇ ಅದನ್ನೇ ನಿಖರಗೊಳಿಸುತ್ತಾ, ಹೆಚ್ಚು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ನೇರವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಆಳಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು.

[illegible]

ಅತ್ಯಂತ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ನಿಜಜೀವನದ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರನ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮಾತಾಗಿಸುವವರು ನಟರು. ನಟ–ನಟಿಯರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೂ ಕೂಡ, ನಿರ್ವಿಕಾರವಾಗಿ ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳಿಲ್ಲದೇ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಿಳಿಪಾಠ ಒಪ್ಪಿಸುವಂತೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ, ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಆ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅದನ್ನೇ ಮಾತಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ತತ್‌ಕ್ಷಣವಾದ ಸಂವಹನೆ, ಎರಡು – ನೋಡುಗರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವುದು. ಇವೆರಡನ್ನೂ ನಾಟಕಕಾರ ಭಾಷೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ, ಭಿನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ತಟಸ್ಥವಾಗಿರಬೇಕೆ ? ಇಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿಯ ಬೇಡಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ archaic, Folk ಮತ್ತು dialect modelನಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದರ ಪರ ಹಾಗೂ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಬಂದ ವಾದಗಳೆರಡೂ ಇವೆ. ನಿರ್ವಿಕಾರವಾದ ,ತಟಸ್ಥವಾದ, ನಿರ್ಭಾವುಕವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ ಬಳಸಿ ಯಶಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಒಂದಾದರೆ, ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್‌ನಂಥವರು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯ ಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿ, ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ವಿಷಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಈ ವಿವರಣೆಗಳು ಇದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಷ್ಟು.ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭೌಗೋಲಿಕ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿದರೆ ಕನ್ನಡದ ಉಪಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಗಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧. ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡ
೨. ಮಂಗಳೂರು ಕನ್ನಡ
೩. ಧಾರವಾಡ ಕನ್ನಡ
೪. ಗುಲಬರ್ಗಾ ಕನ್ನಡ

ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನಾಲ್ಕೂ ವಿಭಾಗಗಳಿಂದ ಉಪಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಹಾಗೆಯೇ .. ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಮೈಸೂರು, ಬೆಂಗಳೂರು ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕೈಲಾಸಂ, ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಅ.ನ.ಕೃ., ನಾ.ಕಸ್ತೂರಿ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಎ.ಎಸ್.ಮೂರ್ತಿ, ಬಿ.ವೈ.ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಟಿ.ಎನ್.ಸೀತಾರಾಂ, ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಮಂಗಳೂರು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ – ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು, ನಾ.ಡಿಸೋಜ,

ಎಂ.ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಐ.ಕೆ.ಬೋಳುವಾರು, ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ, ನಾ.ದಾಮೋದರ ಶೆಟ್ಟಿ ಇತರರು. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ – ಆರ್.ವಿ.ಭಂಡಾರಿ, ಕೆ.ಆರ್.ಪ್ರಕಾಶ, ಜಿ.ಜಿ.ಹೆಗಡೆ, ಇತರರ ನಾಟಕಗಳು. ಗುಲಬರ್ಗಾ ಕಡೆಯ – ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರರ ಇಪ್ಪತ್ತಂಶಗಳು, ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ, ಶಾಂತರಸರು ಇತ್ಯಾದಿ ... ಇನ್ನು ಧಾರವಾಡ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಕಾರರು – ಶಾಂತಕವಿಗಳು, ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರು, ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ, ಕಂಬಾರ, ಚಂ.ಪಾ., ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ ಬೇಂದ್ರೆ, ಎನ್ಕೆ, ಶ್ರೀರಂಗರು, ವರದರಾಜ ಹುಯಿಲಗೋಳ, ಮದುವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರರು, ಕಂದಗಲ್ಲರು, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ, ಹೂಲಿ ಶೇಖರ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಪಭಾಷೆಯಿಂದ ಉಪಭಾಷೆಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಅಕ್ಷರದ ಸ್ವರವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸದೆ, ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳಾಗುವಂತೆ ಮಾತನಾಡಿದರೆ, ಮಂಗಳೂರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಹಾಗೆಯೇ ಓದುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಾತಿಗೆ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಧ್ವನಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅನುನಾಸೀಕರಣ, ಜಾರು ಧ್ವನಿಗಳ ಬಳಕೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಸೊಗಡು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಾದ ಮಲಯಾಳಂ, ತುಳು, ಕೊಂಕಣಿ, ಮರಾಠಿ, ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ, ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತಗೊಂಡ ಪದಗಳು ಜನರ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸು–ಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಈ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ ಗುಲಬರ್ಗಾ ಭಾಷೆಯ ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲಿಕಾರ ಅವರ 'ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ' ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. –

ಶೆಟ್ಟಿ – ಲೇ ಬೋಸ್‌ಡಿ ಸುಮ್ನೆ ಯಾಕ್ ಗೋಳಾಡ್ತ್ಯಾ ನಾ ಹೇಳ್ದಂಗ್ ಕೇಳಂದ್ರ ನೀ ಉರಿಹಚ್ಗೊಂಡ್ ಸಾಯೋದ್ ಬೇಕಾಗಿಲ್ ಉರ್ಲಹೈಕೊಂಡ್ ಸಾಯ್ಬೇಕಾಗಿಲ್ ತಿಳೀತಾ ?

ಯಮು – (ಮೂಗೊರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ) ಅಂದ್ರ ನೀ ಹೇಳ್ದಂಗ್ ನಾ ಏನ್ ಕೇಳ್‌ಬೇಕ್ ಹೇಳ್ರ್ಯ. ನನಗೇನ್ ಮಾಡ್ ಬೇಕಂತೀರ್ಯ ?

ಶೆಟ್ಟಿ – ನೀ ಯಾಕ್ ಸೋಗ್ಸಗೋತ್ ಮಾತಾಡ್ತೆ ಸುವ್ವರ್. ನೀಯೇನೂ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್. ಸುರ್ ಪುರ್ ಭೀಮಕ್ ತೋರ್ಸೊ ಹೆಣ್ ಬಿಟ್ ಇಲ್ಲೆ ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತಂದ್ರ ಇನ್ ನಿನ್ಬದ್ಲಿನನ್ ಬಲ್ಯ ಶೀಲಾ ಬಂದ್ ಮಕ್ಕಬೇಕ್. ಅಂದ್ರ ಈ ಇದ್ದನಿ ಇದ್ದಂಗಿರ್ತಾದ್ ಏನಂದ್ಯ ?

ಯಮು – (ಸಿಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದು) ಏನ್ರೀ ? ನೀವೇನ್ ಮನ್‌ಸ್ಯಾರೋ ಏನ್ ರಾಗ್ಷೆಸರೊ ? ಹಿಂದಿನ್ ಜಲ್ಮದಾಗ್ ದನಾಗಿನಾ ಆಗ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದ್ರೇನ್. ಹಡ್ದ ಮಗ್ಳ ಜತಿ ಸಂಸಾರ್ ಮಾಡ್ತಿನನ್ಲಾಕ್ ಹೀಂಗ್ ಬಾಯ್ತೆರ್ದ್ ಕೇಳಾಕ್ನಾಚಿಕ್ಯಾದ್ರೂ ಬರಲಿಲ್ಲಾ ಹ್ಯಾಂಗ್ ? ಮನುಷ್ಯರಂತೂ ಹೋಗ್ಲ. ಹಿಂದಕ್ ರಾಗ್ಷೆಸ್ರು ಹಿಂಗ್ಮಾಡ್ಲಿಲ್ , ಸೀತಾನ್ನೊಯ್‌ದ್ರು ರಾವಣ್ ಮುಟ್ಲಿಲ್ .[೪೮]

೪೮. ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ – ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ , ಪುಟ ೧೯

[illegible]

ಇಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಣ್ಣಾ ವಾಲೀಕಾರರ ಭಾಷೆಗೆ ಮಣ್ಣಿನ ಗುಣವಿರುವುದರಿಂದ ಡೈನಮಿಕ್ ಆಗಿ ತಟ್ಟುವಂತಹದು. ಅದು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಗುಣ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಮಾತು, ಅರ್ಥ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಚುರುಕುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆಯ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಇಂಥಾದ್ದೇ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ.ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ.೪೯

ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕರಾವಳಿ ಕನ್ನಡ, ಹಳೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ''ಕರಾವಳಿ ಕನ್ನಡದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳು ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಅವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರ ಬಹುತೇಕ ಮಾತೃಭಾಷೆ ತುಳು, ಕೊಂಕಣಿಯಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡವನ್ನು ಶಾಲಾ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಲೇಖಕರು ಶಿಷ್ಟ ಕನ್ನಡವನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹಳೆಯ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಈಗ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಭಿನ್ನತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷಾ ನಿಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ನಗರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಜೊತೆ ಮಿಶ್ರಣ ಮಾಡಿ ಬಳಸಿದರು. ಪಂಪ, ಕುವೆಂಪು ಮುಂತಾದವರು ತುಂಬಾ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದರೆ ಮಾಸ್ತಿ, ಶ್ರೀರಂಗ ಮುಂತಾದವರು ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಬಹುದಾದ ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದರು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದವೆಂದರೆ ಹೊಸ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ. ನಮ್ಮ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ, ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ, ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ, ಹೂಲಿ ಶೇಖರ, ಮುಂತಾದವರು.. ಇವರಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಬಂದವರು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರು ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್. ಧಾರವಾಡದವರಾದರೂ ಅವರು ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಈ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ-ಧಾರವಾಡ ಮತ್ತು ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಓದುಗನಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗಮನಿಸಿ :-

ಕಾಶ್ಯಾ : ಎಪ್ಪೋರ್ಯಾ , ಮನ್ಯಾಗ್ ಯಮ್ನಾಬಾಯೋರ್ ಹಾರೇನ್ರಿ ?

ಯಮುನಾ: ಯಾರೋ ನೀನು ?

---

೪೯ ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ – ಮುನ್ನುಡಿ .

ಕಾಶ್ಯಾ ಃ ಎವ್ವಾ ನಾ ಮೋತಿಲಾಲ್ ಸೇಡ್‌ಜಿ.. ಆಜ್ಮಗಾ ಕಾಶ್ಯಾ ಹೀನಿ.

ಯಮುನಾಃ ಏನ ಕೆಲಸಿತ್ತೋ ಕಾಶಪ್ಪಾ ?

ಕಾಶ್ಯಾ ಃ ಇತತ ಸ್ವಲ್ಪ ಬರ್ರಿ ಎವ್ವಾ ..

ಯಮು ಃ ಹಂತ ಮಾತೇನದೊ ಹೇಳಾಕ್ ..

ಕಾಶ್ಯಾ ಃ ಎಲಾ ನಮ್ಮ ಧಣೇರ್ ಹೇಳ್ಸಕೂಟ್ ಕಳಸ್ಯಾರ್ರಿ .. ಏಸ್ ರೂಪಾಯಾನಾ ಹೋಗ್ಲಾಕ್, ಎಷ್ಟಾನಾ ಖರ್ಚಾದ್ಲಾಕ್. ನಿಮ್ ಸಣ್ ಬಾಯೋರ್ಗ್ಳ್ಯ ಮನಿ ಮಾಡಿಸ್ತೀನಂತಾರ್. ಏನಂತಾರೆ ಯಮ್ನೋರ್ ಕೇಳಕೆಮ್ ಬಾರಂತ್ಕಳಿಸ್ಯಾರ್ರಿ [೫೦]

ಇದನ್ನ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಗುಲಬರ್ಗಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಯವನ್ನು ಇವರು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ರಾಯಚೂರು ಕನ್ನಡವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷಾ ರಚನೆಯನ್ನೇ ಇಬ್ಬರೂ ಬಳಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಳಕೆಯ ಆಯ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ ವಾಕ್ಯರಚನಾ ರೀತಿ ಆಯಾಯಾ ಲೇಖಕರದೇ. ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿಯವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಬಳಸುವುದಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕ ಲೇಖಕರು ಅದನ್ನು ಬಳಸುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಜಡಭರತರು ಹಾಗೂ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಇಬ್ಬರೂ ಧಾರವಾಡದವರೇ .

ಚಂ.ಪಾ. ಅವರ 'ಕತ್ತಲ ರಾತ್ರಿ' ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ಃ

ಅವಳು ಃ (ಮೌನವಾಗಿ ಸೋಫಾದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ ; ಸ್ವಲ್ಪ ತಡೆದು) ಏಯ್ ...

ಅವನು ಃ ಆಂ ?

ಅವಳು ಃ ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಬಸ್ ಪ್ರವಾಸ ಸುರು ಆದ ಮ್ಯಾಲೆ ನೀ ಕವಿತಾ ಬರದಿ ಪತ್ರದ ತುಂಬ ಕವಿತಾದ ಸಾಲು ... ಆ ಸಾಲಿನ ನಡುವ ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣು... ನಿನ್ನ ನಗಿ ... ಅಕ್ಷರದ ಕೊಂಡಿ ಕೊಂಬು ಎಲ್ಲಾದರಾಗಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಬೆಳಕಿಂಡ್ಯಾಗಿಂದ ಕಣಿಕಿ ಹಾಕಿ ಹಲೋ ಅಂತಿದ್ದಿ.. ನಿನ್ನ ಹಿಡಕೊಂಡು ಎದ್ದ್ಯಾಗ ಇಟಗಾಬೇಕಂದ್ರ ತಪ್ಪಿಸಿಗೆಂಡು ಹೋಗ್ತಿದ್ದಿ... ಆ ಕವಿತಾನ ೭ ಅಪ್ಪಿಗೊಂಡು ಮಲಗತಿದ್ದೆ. ನಿನಗಿಂತ ... ನಿನ್ನ ಕವಿತಾನ ೭ ಖರೆ ಅನಸ್ತಿತ್ತು.

ಅವನು ಃ ಹೂಂ ... ನನ್ನ ಕವಿತಾ ಅಪ್ಪಿಗೊಂಡು ಮಲಗಿದ ಮ್ಯಾಲೆ ನೀನೂ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಕವಿತಾದ ಮರಿ ಹಾಕಲಿಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿದಿ.

---

೫೦ ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ – ಪುಟ ೫.

ಅವಳು : ನಿ ಇನ್ನ ಮ್ಯಾಲೂ ನನ್ನ ಮ್ಯಾಲ ಕವಿತಾ ಬರೀತಿಯೇನು ?

ಅವನು : ಓ .. ಬಿಡು ಅದನ್ನ... ಈಗ ನನ್ನ ಇದರಿಗೆ ಉದ್ಯೋಕ ಮಲಕಾ .. ನಿನ್ನ ಮೈತುಂಬ ಕವಿತಾ ಕೆತ್ತತೇನಿ. ಶಿಲಾಶಾಸನ ಕೆತ್ತಿದ್ದಾಂಗ ... ಯಾವದರ ಗುಡಿ ಮುಂದ ನಿಲ್ಲಸ್ತೇ ನಿ ... ಮಂದಿ ಬರ್ತಾರ ... ಕವಿತಾ ಓದತಾರ ... ಕವಿತಾ ತೀಡತಾರ ... ಕಲ್ಲು ಹೋಗಿ ಕವಿತಾ ಆಗ್ತತಿ .. ಕವಿತಾ ಬಾಲಿಕೆ ... ಹ .. ಹ.. ಹ...[೫೧]

ಹಾಗೆಯೇ ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ ಅವರ 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆ :–

ಶೆಟ್ಟಿ: (ಶಿವಪ್ಪ ಮರೆಯಾಗುವ ವರೆಗೂ ನೋಡಿ – ಅಲ್ಲಿಂದ ಮಲ್ಲಿಯನ್ನು ಈಗಲೇ ನೋಡಿದವನಂತೆ ನಟಿಸಿ ; ಕುಳಿತವನು ಎದ್ದು, ಏಳುವಾಗ ಕೆಳಗಿದ್ದ ರುಮಾಲನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಸುತ್ತತೊಡಗುವನು. ಕೊನೆಯ ಚುಂಗನ್ನು ಸುತ್ತುತ್ತ ಮಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿ) ನೀನು ಶಿವಪ್ಪನವರ ಮಗಳಲ್ಲ? ನಿನ್ನ ಹೆಸರು ಮಲ್ಲಿ ?

ಮಲ್ಲಿ: (ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ) ಯಾಕ ? ಇದ ನೆ ಮೊದಲ ಸಾರೆ ಏನು ನೋಡುದು ನನ್ನ? ಈಟ ಹುಡುಗಿದ್ದಾಗಿಂದ ನೋಡಿಕೊಂತ ಬಂದೀದಿ. ಮತ್ತ ಯಾರಂತ ಕೇಳತಿ ಅಲ್ಲ? ಅರೆದವರ್ಹಾಂಗ ಕಾಣತೀನೇ ನಾ ?

ಶೆಟ್ಟಿ: (ದೇಶಾವರಿ ನಗೆ ನಗುತ್ತ) ಹೆಣ್ಣ ಹುಡುಗರಿಗೆ ವಯಸ್ಸಾತು ಅಂದ್ರ ಅರೇದವರ ನೆ ಆಗತಾರು. ಈಟುಪ್ಪರಾ ಬೆಳೆದ ನಿಂತರ ಹ್ಯಾಗ ಗುರುತ ಸಿಗಬೇಕು .. ಅಂಗಡೀ ಕಡೆ ಬಂದು, ಮಾತಾಡಿ ಮಾಡಿದ್ದರ ಗೊತ್ತಾಕ್ಕಿತ್ತು. ಹೋಗಲಿ, ನಾ ಒಂದ ಮಾತ ಕೇಳಲ್ಯಾ ? ... ಕೇಳು ಅಂದ್ರ ಕೇಳತೀನು .[3]

ಹೀಗೆ ಚಂ.ಪಾ ಮತ್ತು ಜಡಭರತರ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಭಾಷೆಯ ಅಂತಃ ಸತ್ವದಲ್ಲೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಷೆ ಇನ್ನೂ ತನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಮೂಲ ಅರ್ಥ ಘಟಕ (E.M.U)ಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದು. ಮೂಕಬಲಿ, ಸತ್ತವರ ನೆರಳು, ಈಗ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಟ್ಟ 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಸಂಪೂರ್ಣ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮರ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜಿ.ಬಿ.ಯವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಉದ್ವೇಗಕ್ಕಾಗಲೀ, ಅಬ್ಬರಕ್ಕಾಗಲಿ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಆವರಣ ಸೃಷ್ಟಿ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ನಿರ್ಮೋಹದ ಬಳಕೆ ಇವರ ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ. ಅವರ 'ಆ ಊರು ಈ ಊರು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಘಟನೆಯನ್ನು, ಅವರು ಬಳಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸುಶೀ ತನ್ನ ತವರಿಗೆ ಬಂದಾಗ ತಾಯಿಯ ಜೊತೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ಸೇರಿದ ವಂಶದ ಬಗೆಗಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಯಾವ ಉದ್ವೇಗ–ಆತಂಕವೂ ಇಲ್ಲದೇ ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಜಿ.ಬಿ.ಯವರು ಉದ್ಗಾರಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯ

---

೫೧. ಚಂ.ಪಾ. 'ಕತಲ ರಾತ್ರಿ ' ಪುಟ.೨೩–೨೪
೫೨. ಅನಾಮಧೇಯ 'ಕದಡಿದ ನೀರು' – ಪುಟ ೧೩.

ಬಯ್ಗಳಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಬಳಸುವುದು ಅಪರೂಪ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಗನೊಬ್ಬ ಬಳಸಬಹುದಾದ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಅವರು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಸೀತ : ಬಿಕ್ಕತೀ ಯಾಕ ಽ ಸುಶೀ ? ಅಂಥಾದದೇನು ಹೊಟ್ಯಾಗ ತುಂಬಿಟ್ಟಗೊಂಡೀ ಹೇಳು ..

ಸುಶಿ : ಇತ್ತಿತ್ತಲಾಗ ಮಾತು ಭಾಳ ದುಸಮುಸೀಲೆ ನಡದಾವವಾ. ನನ್ನ ಕಂಡಗ್ಗಳಿಗೆ ಗೂಗಿ ಕಂಡ್ಹಾಂಗ ಮಾಡತಾರ. ಕಂಬಕ್ಕ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿದ ಮೈದನನ ಽ ನನಗ ಒಂದು ಜೋಡ ನೋಡವಾ. ನನ್ನ ಬಾ ಅಂಬೋದು ಅದಾ ಽ. ಅದನ್ನ ನೋಡಿದ್ರ ಜೀವ ಕಲಕಲಾ ಆಗತದ. ತಾಯಿ ಅಂಬೋವಂಥಾ ತಾಯಿ, ಅದನ್ನ ಕಾಲ ಕಸಾ ಮಾಡ್ಯಾಳವ. ನಾ ಅವರ ಮನೀಗಿ ಹೋಗೇನಿ ಹೋಗೇನಿ, ನನ್ನ ಕಂಡರ ಜೀವಾ ಕಳಕೋತದವಾ. ನಾನ ಽ ಉಣಸಬೇಕು, ನಾನ ಉಡಸಬೇಕು. ನಾ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರ ತೀರಿತು ಉಪವಾಸನ ಽ ಇರತದ. ಅದಕ್ಕ ಽ ಅತ್ತಿಗಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಸಲುವಾಗಿ ಅರೆ ನಾ ಈಗ ಹೋಗ ಽಬೇಕು. ತಾಯಿ ಉಣಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದರಂತೂ ಅವ್ರನ್ ಹೊಡೀತದ, ಸೀರಿ ಹರಕೋತದ ; ಮಾರಿಗೆ ಉಗಳತದ .. ಅದ ಽ ನಾ ಹೋದರ ಸುಮ್ಮನಿರತದ. ನನ್ನ ಜೋಡಿ ನಗತದ, ಕಲೀತದ. ಪಾಪ ಅದಕ್ಕ ನಾ ಜೋಡು ; ನನಗ ಅದು ಜೋಡು ಆಗೇವಿ. ಅವ್ವಾ ಅವರ ಮನಿ ಸಂಪತ್ತು ಹ್ಯಾಂಗ ಬಂತಂತ ಗೊತ್ತದೇನು ?[೫೩]

ಇಲ್ಲಿ ಸುಶಿ ತಾನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಹೋದ ಮನೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥ ಹುಡುಗ ತಾಯಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದು, ಆ ಮನೆಯ ತಾಯಿ–ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧ. ಪ್ರೀತಿ–ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಅಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಇಂಥ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಜಿ.ಬಿ.ಯವರು ಭಾಷೆಯನ್ನು under play ಮಾಡುವ ಗುಣ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಅಂತೆಯೇ ಮಾಸ್ತಿಯವರಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಇವರಿಬ್ಬರ ಭಾಷೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಉದಾ – ಕಾಕನಕೋಟೆ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು :–

(ಸ್ಥಳ ಕುರುಬರ ಹಾಡಿ. ಪುಂಡರ ಚಾವಡಿಯ ಮುಂದೆ – ಅದೇ ರಾತ್ರಿ. ಗೌಡ, ಕಾಚ, ಮೋನ, ಕರಣಿಕ, ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ)

ಕಾಚ : ಗೌಡಣ್ಣ, ಅಯ್ಯನವರನ್ನು ನನ್ನ ಬೂಡಾಗೆ ಕೂರಿಸಿರು. ಜೊತೆಯಾಗೆ ಒಬ್ಬನ್ನ ಹಾಕು. ನಾನು ಚಿಕ್ಕ ಹೆಗ್ಗಡೆಗಳ ಮಾತು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಬರತೇನಿ.

ಕರಣೀಕ: ಎಲಯ್ಯ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಅವರಿಗೇನಾದರೂ ಆದೀತು ಜೋಕೆ .. ಹೆಗ್ಗಡೆಗಳು ತಲೆ ತಗೀತಾರೆ.

ಕಾಚ : ಆಯಿತು ನನ್ನೊಡೆಯ. ಅಲಬೇಡಿ ಸುಮ್ಮನಿರ್ರಿ. ಹೆಗ್ಗಡಿಗಳು ತಲೆ ತೆಗೆಯೋದು ಹೆಗ್ಗಡೆಗಳ ಕೋಟೇಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ತಲೆ ತೆಗಿಯೋಕೆ ಕಾಕ ಬರಬೇಕು.

೫೩.. ಜಡಭರತ – 'ಆ ಊರು – ಈ ಊರು' ಪುಟ – ೧೧೯.

ಕರಣೀಕೆ : ಅನಕಾ ಜೋಕೆ (ಎಂದು ಹೋಗುವನು)[೫೪]

ಇಲ್ಲಿ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ' ನಾಟಕ ಇದರ ವಸ್ತು ಭಾಷೆ, ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹೆಗ್ಗಡದೇವನಕೋಟೆ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಒಂದು ಸ್ಥಳ. ಮಲೆನಾಡು; ಕಾಡು ಕುರುಬರ ಜನಾಂಗದ ಭಾಷೆಯ ಮಿಶ್ರಣದ ಶೈಲಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ ಅವರ ಭಾಷೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಭಾಷೆ ಹೇಳಿಕೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ನಿಂತು ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಹೊರಗೇ ಉಳಿದುಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಜಿ.ಬಿ.ಯವರಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗಿರುವ ಅನುನಾಸಿಕರಣ, ಅಕ್ಷರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹಾಕುವ ಒತ್ತು ಹಾಗೂ ಎಳೆತ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಮಾತಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗತಿ ಜಿ.ಬಿ.ಯವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಂತೂ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾಷೆ ಮಾತಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಸಾಮೂಹಿಕ ಅಂತಃಸತ್ವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೇರುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಲಸ ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಜಿ.ಬಿ.ಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಂದರೆ ಮಾತು ವ್ಯಕ್ತಿ, ಭಾಷೆಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿರುವುದು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಕುಸನೂರ ಇವರುಗಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವರ 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್', 'ಚಾಳೇಶ' ಮುಂತಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪಾಟೀಲ, ಕಂಬಾರ, ಕುಸನೂರ ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸಲು ಗೊತ್ತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಈ ಮೂವರು ಪ್ರಮುಖರು.

ಕಂಬಾರರ 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ನಾಟಕದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ –

ಜೋಗತಿ : ಸಿಕ್ಕಿತೇನಪಾ ಗುರುತ ?

ನಾಣಿ : (ಗಮನಿಸಿ ಕೈಮುಗಿದು) ಶರಣು. ತಾವ್ ಯಾರು ?

ಭೀಮ್ಯಾ : ಸಾಹೇಬರ ಽ ಈಕೀನ ಽ ಅವನ್ನ ಇಟಗೊಂಡಾಕಿ. ಈಕಿ ಸೆರೇರದಾಗ ದಿನ್ನಾ ಬಂದ ಸರಚಂದಾ ಆಟ ಆಡಿ ಹೋಗತಾನಂತ್ರಿ. ನೀವ್ ಬೇಕಾದ್ದ ಕೇಳ್ರಿ ಹೇಳತಾಳ. ಹೆಸರ ಹೇಳಿದ್ರ ಸಾಕು ಆ ಮನಿಶಾ ಯಾರಗಿ, ಎಂದ ಯಾಕ ಹುಟ್ಟಿದಾ ಎಲ್ಲಾ ಹೇಳತಾಳ್ರೀ ..

ಜೋಗತಿ : ತಿಳಿತೇನ ?[೫೫]

ಕಂಬಾರರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಾಗಲೂ ಕೂಡ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿರಸಿಕೊಂಡಾಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ರುದ್ರಪ್ಪ

---

೫೪. ಶ್ರೀನಿವಾಸ – 'ಕಾಕನಕೋಟೆ' – ಪುಟ ೪೨.
೫೫ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ – 'ನಾರ್ಸಿಸೆಸ್' .

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಡುತ್ತಾನೆ. ಸರೋಜ, ಪ್ರಕಾಶ, ಸ್ವಲ್ಪ ಧಾರವಾಡ ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾಂತಿಲಾಲ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಶೇಠಜೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ರುದ್ರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಪ್ಪರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರುದ್ರಪ್ಪ : ಈವೊತ್ತಿನ ಪೇಪರಿನಲ್ಲಿ ನೀವೇನೋ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಿರಲ್ಲಾ ಸ್ವಾಮಿ ?

ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ : ಸರೀಗಿದೆಯಾ ಸಾ ?

ರುದ್ರಪ್ಪ : ಅಲ್ಲಾ ಸ್ವಾಮಿ, ಇದು ಆಳೋ ಪಕ್ಷದ ಕುತಂತ್ರ ಅಂತ ನಾನು ಹಿಂದೇ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೆ. ಈಗ ನೀವು ಈ ಥರಾ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಟ್ರ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮಲ್ಲೆ ಕಚ್ಚಾಟ ಇದೆ ಅಂತ ಜನ ಅಂದ್ಕೊಳ್ಳೊದಿಲ್ಲಾ? ಶ್ರೀಕಾಂತಜೀ ನಮ್ಮ ಪಾರ್ಟಿಯವರು. ನಾವೇ ಅವರನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಸ್ತೀವಾ ?

ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ : ಅಂಗಲ್ಲಾ ಸಾ ಏಳಿದ್ದು, ನಿನ್ನೆ ಮುಕ್ಯಮಂತ್ರಿ ಏನೇಳಿಕೆ ಕೊಟ್ಟವ್ನೆ, ನೀವ್ ನೋಡ್ಲಿಲ್ವಾ? ನಟಸಾರ್ವಭೌಮ ಸಿರ್ಕಾಂತಜೀ ಕೊಲೆಯಿಂದ ಎಡರಂಗದ ಹೊಳಗಿನ ಹೊಳಜಗಳ ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದಿದೆ ಹಂತ. ಹದಕ್ಕೆ ನಾ ಏಳಿದ್ದು ನಾವೇ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿರ್ಲಿ, ಹವ್ರೇ ಮಾಡಿರ್ಲಿ ಕೊಲೆಗಾರ ಸಿಕ್ರೆ ತಾನೇ ಗೊತ್ತಾಯ್ತದೆ – ಅಂತ , ಸರಿ ಅಲ್ವಾ ?

ರುದ್ರಪ್ಪ : ಸರಿ ಸ್ವಾಮಿ. ಈ ಟೈಂನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹೇಳಿಕೆ ನೀವು ಕೊಡಬಾರದಿತ್ತು.[೫೬]

ಈ 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ'ಯಂತೆಯೇ 'ಅಂಗಿ ಮ್ಯಾಲಂಗಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಕಂಬಾರರು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ.ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ ಅವರು ಸಂಕಲಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ (೧೯೯೨) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ನಾಟಕ' ಎಂಬ ತಮ್ಮದೇ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ – ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಆಡುಮಾತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ – 'ಕಂಬಾರರು' ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ 'Folk Ornate' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಫಕ್ಕನೆ ನೋಡಿದಾಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆಡು ಮಾತಿಗೂ ಮೀರಿದ ಕೃತಕ ಸ್ತರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಷೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಜನಪದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ 'mimotic' ವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ಭಾಷೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮೇಳ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಥ ಕೃತಕತೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳದೇ ನಿರೂಪಣೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ

---

೫೬. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ – 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ' – ಪುಟ.೨೭.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಸಾಗುವುದರಿಂದ 'ಮಿಥ್'ನ ರಮ್ಯತೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದೊರಕುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಬಸಣ್ಣ : ಬಾ ಬಾರ ಽ ನನ ಗೆಣತಿ, ಎಷ್ಟ ಹೊತ್ತ ಹಾದಿ ನೋಡಿದೆ......

ಗೌಡ್ತಿ : ಗೌಡ್ಗ ನಮ್ಮ ಸುದ್ದಿ ಎಲ್ಲಾ ಗೊತ್ತಾಗೇತಿ.

ಬಸಣ್ಣ : ಆದರ ಆಗಲೇಳು, ಅದಕ್ಯಾಕ ಚಿಂತಿ ಮಾಡತಿ ? ಬಂದ ನನ್ನ ಮನಾಗಿದ್ದೀಯಂತ ...

ಗೌಡ್ತಿ : ನಿನ್ನೆ ನನಗ ಕನಸೇನ ಬಿದ್ದಿತ್ತ ಗೊತ್ತೈತಿ ?

ಬಸಣ್ಣ : ಏನ ಬಿದ್ದಿತ್ತು?

ಗೌಡ್ತಿ : ಕನಸಿನಾಗೊಂದು ಅಡಿವ್ಯಾಗಿತ್ತು. ಅಡಿವ್ಯಾಗೊಂದು ಗವಿ ಇತ್ತು. ನಿನ್ನ ಬಿರಸಿನ ಎದಿ ನನ್ನ ಮೆತ್ತಾನ ಎದ್ಯಾಗ ಮೂಡಿಧಾಂಗ. ಮಿರಗ ವೋಡದೊಳಗ ಮಿಂಚ ಹರಡಿಧಾಂಗ, ಬಿದರಿನೊಳಗ ಬಿರಗಾಳಿ ತುಂಬಿಧಾಂಗ ಅನ್ನಿಸಿ, ಗವ್ಯಾಗಿಂದ ನೀ 'ಏ ಹುಡಗಿ' ಅಂತ ಕರಕೆಧಂಗಾತು. ಅಷ್ಟರಾಗ ಒಂದ ಒಣಕ ಬಿದರ ಗೂಗೀ ಹಾಂಗ ಸಿಳ್ಳ ಹಾಕಿದ್ದು ಕೇಳಿಸ್ತು. ಎಚ್ಚರಾದಾಗ ಗೌಡ ಸಿಳ್ಳ ಹಾಕ್ಕೊಂಡ ಹೊರಗ ಅಡ್ಡಾಡತಿದ್ದ. ಬಸಣ್ಣಾ ಇದ ಽ ನಮ್ಮ ಕಡೀ ಭೇಟಿ ಆತಲ್ಲೋ ...[೫೭]

ಇಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ತುಂಬಾ ಶಱಂಗಾರಮಯವಾಗಿ. ಬಾ ಬಾರ ಽ ನನ ಗೆಣತಿ ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಬಾ ಬಾರ ಎಂಬ ಆಹ್ವಾನವೇ ಮುದ ತುಂಬಿದ, ಶೃಂಗಾರಮಯವಾದ ಆಹ್ವಾನವಿದೆ. ನನ ಗೆಣತಿ ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಾಂಶ ಅದರ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ವಾಸ್ತವ ವರ್ತನೆಯಾಗಲೀ, ನಡವಳಿಕೆಯಾಗಲೀ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಗೌಡ್ತಿ ತನ್ನ ಕನಸನ್ನು ಭೀಕರವಾದೊಂದು ಅನಿಷ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಓದುಗರಿಗೆ, ನೋಡುಗರಿಗೆ ಅತಿರಂಜನೀಯವಾಗಿಯೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಡವಿ, ಗವಿ, ಬಿರುಗಾಚಿ ಗೂಗಿ, ಸಿಳ್ಳು, ಗೌಡನ ಸಿಳ್ಳು, ರೌದ್ರತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಬದಲು ಸಹಜ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ವಾತಾವರಣವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. 'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ' ದಲ್ಲೂ ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕದ ದುರಂತ ತುಂಬಾ 'celebrated'ಆಗಿ ಕೊನೆಯದಾಗುತ್ತದೆ. 'Folk Myth' ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಆಡುಮಾತು ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವಣ ಭಾಷಿಕ ರೂಪ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಆಡು ಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಯೂ ಅರ್ಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ಕಡೆಗೆ ಒಲವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ'[೫೮] ಎನ್ನುವ ಸವದತ್ತಿಮಠ ಅವರು ಇದಕ್ಕೆ ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯನವರ ನಾಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

---

೫೭. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' – ಪುಟ ೯೨೦.
೫೮. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ – ಪುಟ ೧೦.

[illegible]

ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ' ಮತ್ತು 'ಹುಯ್ಯಲೋ ಡಂಗೂರವ' ಇವು ದಾವಣಗೇರಿಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ದಾವಣಗೇರಿಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದೆಡೆ ಸೇರುವ ಪ್ರದೇಶ. ('convergent area'). ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದಗಳೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಹಾದುಹೋಗುವ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶ. ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರು ಈ ಎರಡೂ ಭಾಷಾ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಧಾರವಾಡದ ಕಡೆಯ ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರಿನ ಕಡೆಯ ಶಿಷ್ಟ ಪದ ಸಮೂಹಗಳನ್ನೆರಡನ್ನೂ ಬಳಸಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಅತ್ತ ಪದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ ಇತ್ತ ಗದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ 'intermittent stage'ನ ಬಂಧವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಕಥಾ ಹಂದರವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲಜ್ಞಾನದ ಕಥಾ ಪರಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ 'verbal music' ಸಿಕ್ಕಿದ ಹಾಗೂ ಆಯಿತು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಗದ್ಯ ಕಥಾನಕ ದೊರೆತ ಹಾಗೂ ಆಯಿತು. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಮತ್ತು 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ' ನಾಟಕಗಳಿಗಾದರೆ ಒಂದು 'ಜಾನಪದೀಯ' ಮೂಲ ಮಾದರಿ ಆಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಿದ್ದು ಆ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳು ಮಿಥ್ ನ ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದವು. ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರು ಆ ಮೂಲ ಮಾದರಿಗಳ್ಯಾವೂ ಇಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ 'remote' ಸಂವಹನೆಯೊಂದರ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು 'myth'ಆಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಹುಯ್ಯಲೋ ಡಂಗೂರವ' ನಾಟಕದ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು –

ಹುಡುಗ : ನೀ ಅಸಲ ಜಾತಿ ಪದ್ಮಿನಿ
ನೋಡ ತಿರುಗಿ

ಹುಡುಗಿ : ಮಹಾ ಚತುರ ಕಾಣಸ್ತೀ ನೀ ಚದುರ
ಒಣ ಬಡಿವಾರ ಮಾತು ನಿಮಗ ಸಲವು

ಹುಡುಗ : ಮರಿಕುದರಿ ನಡದ್ಹಾಂಗ ನಾಜೂಕ ನಿನ್ನ ನಡಗಿ
ರಂಬಿ ನಿನ ನೋಡಿ ನಾಚ್ಯಾಳ ಕಡಿಗಿ [೫೯]

ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಎರಡು ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತಿರುವ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ಎಂಥದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆಯೊಂದರ ಬಳಕೆಗೆ ಅನೇಕ ಜನ ಸಹಮತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಜಡಭರತರ ನಾಟಕದ ಗಂಭೀರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆ

---

೫೯. ಎಚ್.ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯ 'ಹುಯ್ಯಲೋ ಡಂಗೂರವ' – ಪುಟ ೧೩.

[illegible]

ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೊ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭೂಭಾಗದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಭಾಷಾ ಬಂಧವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ', 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ'ನಂತಹ ನಾಟಕಗಳೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೇಡುವಂಥವು. ಆದರೆ ಜಡಭರತರ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ'ದ ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು ರಂಜನೀಯ ಹಾಗೂ ಜನಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟುವಂಥದ್ದು. ಆದರೆ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆ ಚಂ.ಪಾ, ಕಂಬಾರರ, ಕುಸನೂರರ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೇಕೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಸರಳವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹಿಂದೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಚರ್ವಿತ–ಚರ್ವಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಕೈಲಾಸಂನಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿ, ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯನ್ನೇ ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಅಥವಾ ಈಗಲೂ ಅನ್ನಬಹುದಾದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ 'Love of contension'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಮೋಹ ಅದರಿಂದಾದ 'Code mixing' ಪ್ರಭಾವ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಗಳೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣದ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ 'ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ'ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು –

(The story of a born scout)

(Lead by the Appu, the patrol carries Kitti to the edge of the proscenium.)

ಕಿಟ್ಟಿ: ಏನೋ ಇದು ತಾರೀಫು ? ಕುಸ್ತಿಲ್ಮುರ್ಕೊಂಡ ಕಾಲ್ನ ಬೆಂಕೀಲೂ ಸುಟ್ಕೊಂಡು ಮನೇಲ್ಮಗ್ಗಿರೋನು, ಮಗು .. ದೊಡ್ಮನುಷ್ಯರ್ಮಗ! Car ನಲ್ಹೋದೋನು ... ನಾನಲ್ಲ... ಪೋಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲ ಬಿಡ್ರೋ !

ರಾಘು : ಅಲ್ಲ ಕಿಟ್ಟಿ! ನಿನಗ್ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ sports shieldಉ life saving shieldoo ನನ್ನ patrolಗೇನೇ ,,, ![೬೦]

– ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಮಿಶ್ರಣದ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು. ಬಹಳ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಶೈಲಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಆವರಣಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಉಳಿಯದೇ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲೂ ಬಳಸಬಹುದಾದ 'Universal phenomenon'ಆಗಿ ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು. ಕನ್ನಡದ ವ್ಯಾಕರಣದ ಒಳಗೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳನ್ನು, ಪದಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾ, ಹಳೆಯ ಭೆಗಳೂರಿನ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಈ code mixing ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

---

೬೦. ಕೈಲಾಸಂ–'ಪೋಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ' – ಪುಟ.೭೫.

ಈ ರೀತಿ ಉಪಭಾಷೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆಗಿವೆ, ಆಗುತ್ತಲಿವೆ. ಆದರೂ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಜಾಗತೀಕರಣ, ಉದಾರೀಕರಣದ ಪರಿಣಾಮವೋ ಏನೋ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ರಂಗಾಯಣ, ನೀನಾಸಂ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ, ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿತರಾಗಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು ನಿಜವಾದ ದೇಸೀ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

...

ಅಧ್ಯಾಯ – ಐದು

ನಾಟಕ ರಚನಾ ತಂತ್ರ – ಭಾಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ – ಐದು

ನಾಟಕ ರಚನಾ ತಂತ್ರ – ಭಾಷೆ

ನಾಟಕ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ವಸ್ತು, ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಬೆಳಕು, ಪ್ರಸಾಧನ, ನಟರು, ವಾದ್ಯಗಾರರು, ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ರಂಗಭೂಮಿಕೆ, ಆಭರಣಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಮಯೋಚಿತ , ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಲದು. ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ರಂಗಕೃತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದರೆ ಓದಿದ ನಾಟಕದ ಸೀಮಿತತೆಯನ್ನು ಅದು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಆ ರಚನಾ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಅವಶ್ಯಕ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಓದುಗ, ನೋಡುಗರಿಗಾಗಿ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಒದಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸರ್ವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸನ್ನದ್ಧವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆವಾಗ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ತ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ನಟಿ, ಸ್ವಗತ, ಜನಾಂತಿಕ, ಅಶರೀರವಾಣಿ, ಹಾಡುಗಳು, ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳು, ರಂಗಸೂಚನೆಗಳು, ಆವರಣ ತಂತ್ರ, ನಾಟಕದಲ್ಲೊಂದು ನಾಟಕ (ಗರ್ಭಾಂಕ ನಾಟಕ) ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖಿ ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆ , ಇತ್ಯಾದಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ರಂಗ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಳ :– ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳ ತುಂಬ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಮೇಳ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪಾತ್ರವು ಮಹತ್ವದ್ದು. ನಾಟಕಕಾರರು ಸೂತ್ರಧಾರನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಿಂದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಹೇಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕಥೆ , ಸನ್ನಿವೇಶ, ನಿರೂಪಣೆ , ಪಾತ್ರಗಳ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಭಾವಗಳನ್ನೇ ಮೇಳಗಳು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳವೇ ಮುಖ್ಯ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಎಂದಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ಸತ್ಯವತಿ ನಾಟಕ.

ಮುಮ್ಯಾಳ :– ಅಪಾ ಹಿಮ್ಯಾಳ , ನನ್ನ ಮಾತನ್ನ ತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಕೊಂಡು ಆಟದ ಬಣ್ಣಾ ಬದಲೀ ಮಾಡಬ್ಯಾಡಾ. ಒಬ್ಬ ದಲಿತ ಹುಡಗ ಅದೂ ಅರಸಿನ ಪಾಯಿಖಾನೀ ಹಸನ ಮಾಡೂವಂಥ ಕತೀನ ಹೇಳತೇನಿ.

ಹಿಮ್ಯಾಳ :– ಹೌದಂದೇನಿ ಮತ್ತ, ನಮ್ಮ ಗೋಕಾವಿ ನಾಡಿನ ಸಾತು ಕ್ಯಾಮಣ್ಣ ಹಾಡಿದ ಲಾವಣಿನ ಽ ಅದು ಇರಬೇಕು.

ಮುಮ್ಯಾಳ :– ಖರೇ ಸಾತು ಕ್ಯಾಮಣ್ಣ ಬರೆದ ಸತ್ಯವತೀ ಲಾವಣಿನ ಽ ಈ ದಿನ ಕತಿ ಮಾಡಿ ಆಡವ್ರದಾರು.[೧]

ಹೀಗೆ ಹಿಮ್ಯಾಳ ಮುಮ್ಯಾಳಗಳು ನಾಟಕದ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಹಾಕುತ್ತವೆ. ಹೂಲಿ ಶೇಖರ ಅವರದೇ ಹಲಗಲಿ ಬೇಡರ ದಂಗೆ', ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ', 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ', 'ಸತಿಯೊಡನೆ ಸಹಗಮನ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಮೇಳ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ ಸಫೊಕ್ಲಿಸ್‌ನ ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಮೇಳ.

" ಅಯ್ಯೋ ಮನುಷ್ಯ ಕುಲವೇ
ನಿನ್ನ ಬದುಕೊಂದು ಸೊನ್ನೆ
ಮನುಷ್ಯನಾದವಗೆ ನಿನ್ನಂಥ ಭಾಗ್ಯವಿತ್ತೇ ?
ಎಲ್ಲ ಭಾಗ್ಯವಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೆ, ತೋರಿದ್ದೆ, ಕೊನೆಗೆ
ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದೆ." (೧೯೭೪ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟ ೬೦ ನೇ ಪುಟ)

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರೂ ಕೂಡ ಈ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮೇಳವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೇಳ : ಹುಲಿರಾಯ ಬಂದಾನ
ಕೋಳಿ ಕಂಡಾನ
ಬಾಯಿ ಬಿಟ್ಟಾನ
ಒಳ್ಗೆ ಹಾರಿ ಹೊಕ್ಕಾನ
ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದಾನ
ತಲೆಯ ಕಡ್ದಾನ "[೨]

ರಂ.ಶಾ. ಅವರ 'ನೆಳಲಿಯ ಪ್ರಸಂಗ ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚೌಡಿಕಿ ಪದದವನು ಈ ಮೇಳದ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಚೌಡಕಿಯವನು – (ಹಾಡುವನು) ಕಕಣೋಡಿ ಅನ್ನೋ ಊರಂತ
ಊರು ಕಾಯಾಕಿ ಮಲ್ಲವ್ವ
ಎಲ್ಲಾರು ಅಂದಾರೋ ಹೊಳಿಯವ್ವ
ಅಂದಾರೋ ಬಿಟ್ಟಾರೋ ಹೊಳಿಯವ್ವನದು
ಜಾತ್ರಿಯ ಮಾಡೋದು ಬಿಟ್ಟಾರೋ
ಊರೂರ ಜಾತ್ರಿಯ ಹಿಡದಾರೋ
ತಮ್ಮೂರ ಜಾತ್ರಿಯ ಮರತಾರೋ ..

---

೧. ಹೂಲಿ ಶೇಖರ – ಸತ್ಯವತಿ , ಪುಟ ೧೧.
೨. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಮದುವೆಗಿಂತ ಮಸಣ ವಾಸಿ , ಪುಟ ೭೯.

ಗದ್ಯ – ಇಂಥಾ ಒಂದು ಗೊಡಚಿ ಜಾತ್ರಿಗಿ ಹೋದ ಕಕಣೋಡಿ ಹುಡುಗ ಒಬ್ಬ ಕಳಕೊಂಡ.

ಹಾಡು – ಯಾರ ಸಂಗಾಟ ಹ್ವಾದೋ
ಹ್ವಾದದ್ದು ಖರೇ ಆತು
ಊರ ಎಳತದ ಎತ್ತು ಮರತಾವೋ ..[3]

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಹೀಗೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಳು ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲು, ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಲು ಮತ್ತು ಇಡೀ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಎ.ಆರ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಅವರು ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ(ಪುಟ ೨೮) ಮೇಳಗೀತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ 'ಮೇಳ ಗೀತಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮೇಳಗೀತಕ್ಕೆ 'ಆಗಮ ಮೇಳ' ಅಥವಾ ಉಪಕ್ರಮ ಮೇಳ' ಎಂದು. ಕಡೆಯ ಮೇಳ ಗೀತವನ್ನು ನಿರ್ಗಮ ಮೇಳ – ಇಲ್ಲವೆ ಮುಕ್ತಾಯ ಮೇಳ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯದ ಮೇಳ ಗೀತಗಳು ಸ್ಥಾಯಿ ಮೇಳಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲ ಮೇಳ ಗೀತಗಳನ್ನು ಮೇಳ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿಯೋ ಒಬೊಬ್ಬರಾಗಿಯೋ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಮೇಳದ ಮಹತ್ವ ಬಹಳ. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಹಾಗೂ ಬೇರೆ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕ, ಜಾನಪದ ಮಾದರಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತ ಈ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಟ್ಟೂ ಸ್ವರೂಪವೇ ಸೂತ್ರಧಾರ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಕ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸೂತ್ರಧಾರನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂಚಿತದವನು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೆಡೆ ಇವನನ್ನು 'ಸ್ಥಾಪಕ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು.[4] ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಇರುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕವು ಯಾವ ರೀತಿಯದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಆ ರೀತಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರ ತಂತ್ರದಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ನಡೆಸುವರು. ಉದಾ – ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಕ್ಕ ವಾತಾವರಣದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಟಿಗೆ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಲು ಸೂತ್ರಧಾರ ಹೇಳುವನು. ಆದರೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಕೊನೆಯ ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದ ಕಥೆಯ ನಾಟಕವಾದ 'ವೇಣೀ ಸಂಹಾರ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತನ್ನು ತನ್ನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ಭೀಮಸೇನನು ಗರ್ಜಿಸುತ್ತ ಬರುವಂತೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣ ಚಾಣಕ್ಯ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತರ ಕತೆಯ ನಾಟಕವಾದ ಮುದ್ರಾ ರಾಕ್ಷಸದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಚಾಣಕ್ಯನು ಆರ್ಭಟಿಸುತ್ತ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ವಿಶಾಖದತ್ತನು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪಾತ್ರದ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ರೀಹರ್ಷನ (೬೫೦ – ೬೪೮) ರತ್ನಾವಳೀ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದವಾದ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ (೧೬೫–೭೨) 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ದೊಂದಿಗೆ ಅನೇಕ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರ

---

೩. ರಂ.ಶಾ – 'ನೆಳಲಿಯ ಪ್ರಸಂಗ' ಪುಟ ೧, ೨.
೪. ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ – ಸಂಪುಟ ೮, ಪುಟ ೧೬೭.

ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಸೂತ್ರಧಾರ , ನಟ, ನಟಿಯರನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರೂ ಕೂಡ ಈ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೂತ್ರಧಾರ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂತ್ರಧಾರ , ಮುಂದಾಳು, ಹಿಂದಾಳು, ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕ ಆಡಿಸುವವ, ಈ ರೀತಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರನ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಚತುರಗೊಳಿಸಿದರು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಯೋ ಆಟ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನ, ಕಂಬಾರರ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ತುಕ್ರನ ಕನಸು, ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವರು ದೂತ–ದೂತಿ ಎಂದು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕವನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೀತ ನಾಟಕ, ರೂಪಕ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪಾತ್ರದಂತೆಯೇ ನಿರೂಪಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಸೂಕ್ತ ವೇಷ–ಭೂಷಣದೊಂದಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೆ, ನಿರೂಪಕನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು, ತನ್ನ ಧ್ವನಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿ, ನಾಟಕದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಸ್ವಗತ : ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ವಿಷಯವನ್ನು , ಪಾತ್ರವು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಒಂದು ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇ ಸ್ವಗತ ಅಥವಾ ಆತ್ಮಗತ ಎಂಬುದು. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಾಗಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಪಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ಆತ್ಮಗತವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತೆ ಕ್ರಿಯೆ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರವು ಮಾಡುವ ವಿಚಾರವನ್ನು 'ಸ್ವಗತ ' ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡು , ಅಂದರೆ ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕೇಳಿಸಿದರೂ ಸಹ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಅದು ಕೇಳಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಆತ್ಮಗತ' ಅಪರಿವಾರಿತ, ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ – ಕ್ಷೀರಸಾಗರರ 'ಋಷಿ ಮೋಹಿನಿ'–

ವಿವೇಕವರೇಣ್ಯ : (ಆತ್ಮಗತ) ಶ್ರುತಂ .. ಶ್ರೋತವ್ಯಂ .. ಈ ಮನೋಹರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಿನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಯಾವ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಈಕೆಯ ಬಾಯಿಂದ ಕೇಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆನೋ ಆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈಕೆಯು ತಾನಾಗಿಯೇ ಆಡುತ್ತಿರುವಳು. ಇದಲ್ಲವೇ ಸಹಜವಾದ ಪ್ರೇಮದ ಲಕ್ಷಣ. (ಪ್ರಕಾಶ) ಋಷಿ ಮೋಹಿನಿ ಅದೆಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ಮನಸ್ಸು ನಿಮ್ಮದು ... ಬನ್ನಿ ಸುಖೋಷ್ಣವಾದ ಗೋಕ್ಷೀರವು ಆರಿಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು ಈ ಫಲಹಾರವನ್ನು ಸೇವಿಸುತ್ತ ಮಾತನಾಡೋಣ.[೫]

ಈ ರೀತಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತದ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸರು – ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ ನಾಟಕದ ಹದಿನಾರನೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ ಮಹಿಮಾಪುರದ ಹತ್ತನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಂಜನೇಯನ ಸ್ವಗತಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿವೆ. 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತಗಳ ಬಳಕೆ

---

೫. ಕ್ಷೀರಸಾಗರ –ಋಷಿ ಮಾಹಿನಿ – ಪುಟ ೨೦೫.

ಕಡಿಮೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮತ್ತು ಅಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಎ.ಆರ್.ನಾಗಭೂಷಣ ಅವರದು.[೬]

ಆಕಾಶಭಾಷಿತ : ಭರತ ಮುನಿಯು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ೨೬ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆಕಾಶಭಾಷಿತ, ಆತ್ಮಗತ, ಅಪರಿವಾರಿತ, ಜನಾಂತಿಕಗಳು – ಇವೆಲ್ಲ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಗಳು. ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆಕಾಶಭಾಷಿತ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಟಿಸಿ, ಓಹೋ ಹಾಗೋ .... ! ಓ .. ಹೀಗೆಂದೆಯಾ ... ಓ .. ತಿಳಿಯಿತು, ತಿಳಿಯಿತು.. ಎಂದು ತಾವೇ ಆ ರೀತಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವದು ಮತ್ತು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿಸುವದು ಆಕಾಶಭಾಷಿತ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಪದ್ಮಿನಿ – (ಬೇಸರದಿಂದ) ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರು . ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಈ ನಾಚಿಕೆಗೇಡಿಗಳಿಗೆ ಏನೆನ್ನಬೇಕು ? ನಾನೇ ಹುಡುಕಿ ನೋಡುತ್ತೇನೆ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾವು ಕಡಿದು ಸತ್ತರೆ ಅಷ್ಟೇ ಕಾಟ ತಪ್ಪಿತು ಅವರಿಗೆ. (ಗುಡಿಯ ಒಳಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ – ಕತ್ತಲೆಯಿಂದ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ) ಎಷ್ಟು ಕತ್ತಲೆ ಇಲ್ಲಿ ಏನೂ ಕಾಣೋದೇ ಇಲ್ಲ. (ಕರೆದು) ಕಪಿಲಾ ... ಅವರು ಎಲ್ಲೂ ಇದ್ದ ಹಾಗಿಲ್ಲ ಒಬ್ಬಳೇ (ಆಲಿಸಿ) ಅದೇನದು ? ನರಿ .. ಇಲ್ಲೆ ಹೊರಗೆ ಇದ್ದ ಹಾಗಿದೆ. ಒಳಗೆ ಬಂದರೆ ಏನು ಮಾಡಲಿ ? ... ಇಲ್ಲ ಹೋಯ್ತು, ದೇವೀ ... ನೀನೇ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಪಾಡು. "[೭]

ಈ ರೀತಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಶರೀರವಾಣಿಯಿಂದಲೂ ಹೇಳಿಸುವ ಒಂದು ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ', ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರ' ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಭಾಗ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಅಶರೀರವಾಣಿ : ಸಂಶಯದ ಗಾಳಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಮನಸೋತು ಹಿಂಜರಿಯದಿರು ಧೀರ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ನಿನ್ನ ಬೆಂಬಲಕೆ ನಾನಿಹೆನು. ಅಭಯವಾಣಿಯ ನಂಬು .. ಏಳೇಳು ರಾಜಕುವರ.

(ಸತ್ಯಕಾಮನಿಗೆ ಮೊದಲು ಏನೋ ಕಳವಳ. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ಈ ಕರೆಗೆ ಅವನು ಭ್ರಾಂತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅಶರೀರವಾಣಿಯ ಪ್ರಸನ್ನತೆಯಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯ ಬಂದಿದೆ.)[೮]

ಆಕಾಶಭಾಷಿತದಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳು ಊಹೆಯಾಗಿರುವವು. ಅಶರೀರವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ವಾಣಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವುದು. ಪಾತ್ರದ ಅರಿವಾಗುವದು – ಅಪರಿವಾರಿತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಕೊಂಡು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದು. ಮುಕ್ತ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಬಚ್ಚಿಡುವಂತಹದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಉಸುರುವದು (ಸ್ವಗತ)

---

೬. 'ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗ – ಪುಟ ೩೧ .
೭. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ – 'ಹಯವದನ ', ಪುಟ ೪೭.
೮. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ , ಪುಟ ೬೦,

[illegible]

ಜನಾಂತಿಕದಲ್ಲಿ ಪಿಸುಗುಡಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೇ ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯಾಗದಂತೆ ಪಿಸುಗುಡಬೇಕು. ಈ ರೀತಿ ಇವೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಡು : ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ, ನಾಟಕವನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ , ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಂತೂ ಹಾಡುಗಳಿಗಾಗಿ ನಾಟಕವೋ , ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡೋ ಎಂಬಷ್ಟು ಅವಿನಾಭಾವೀ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ, ಮೇಳದ ಹೊರತಾಟ, ಭಾಗವತ, ದೂತಿ, ಸೂತ್ರಧಾರ ,ಪಾತ್ರಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ಕಾರಂತ , ಕಾರ್ನಾಡ, ಕಂಬಾರ ಗೋಪಾಲ ವಾಜಪೇಯಿ, ಜಿ.ಎಚ್.ರಾಘವೇಂದ್ರ , ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ ಮುಂತಾದವರು ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ಸಂಸಾರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಗುಂಡಪ್ಪನ ಮಗ ಬಂಡೆಪ್ಪ ನ ನಾಟಕದ ಹುಚ್ಚನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು – 'ಜೀವನ ಒಂದು ನಾಟಕ ಹೂವು ಹಣ್ಣಿನಾ ಕೂಟಕ ' ಎಂಬ ಕೋಲು ಹಾಡನ್ನು 'ಮಂದಿ ಮದಿವಿ' ಯಲ್ಲಿ ಫಕೀರಿಯ ಸೋಗು ಡೌಲುಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಗುಂಡಪ್ಪ ಸಹಜವಾಗಿ ರೇಡಿಯೋ ಹಚ್ಚಿದಾಗ – ಟೊಂಕದ ಮ್ಯಾಲ ಕೈಯಿಟಗೊಂಡು ಬಿಂಕದಾಕಿ ಯಾರ ಈಕೀ, ಒಂಕೀ ತೋಳ ತೋರಸತಾಳ, ಸುಂಕದ ಕಟ್ಯಾಂವಗ' ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.[೯] ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. ಜಿ.ಎಚ್.ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅವರ ಬಂಗಾರದ ಕೊಡದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಮಿತ ಬಂಗಾರವನ್ನು ಒಂದು ಕೊಡದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಓಡಿಹೋಗಿರುವ ಕುಬೇರಪ್ಪನನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಅನೇಕರು ಕೂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಡಿನಿಂದ ಅವನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ, ಕರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಭಿಮ್ಯಾ , ಯಂಕ್ಯಾ ಉಳಿದವರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಭೀಮ್ಯಾ – ಬೇಗನೇ ಬಾರೋ ... ಕುಬೇರಾ ತಂದೇ ನೀನು.
ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ ಬಾರೋ ... ಗೆಜ್ಜೆ ನುಡಿಸುತ ಬಾರೋ ...
ಹೆಜ್ಜೆ ಗೆಜ್ಜೆಯ ಮೇಲೆ ಕೊಡವ ಕುಣಿಸುತ ಬಾರೋ ... ''[೧೦]

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾಗುವ ಇಲ್ಲವೇ ದೀರ್ಘವಾಗುವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹ್ರಸ್ವಗೊಳಿಸಲು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು , ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಭಾವಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಹಾಡಿನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

---

೯. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ – ಹೊಸ ಸಂಸಾರ , ಪುಟ ೨೬ ಮತ್ತು ೪೭.
೧೦. ಜಿ.ಎಚ್.ರಾಘವೇಂದ್ರ – ಬಂಗಾರದ ಕೊಡ, ಪುಟ ೧೫.

ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳು : ಮನುಷ್ಯನಿಂದ ಮನುಷ್ಯನಿಗಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುವ ಮನರಂಜನೆ ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ವಿಷಯ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡುಗರಿಗೆ ಸಹ್ಯವಾಗುವಂತೆಯೇ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕೊಲೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಭಿನಯ ನೈಜವೆನಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಾದರೆ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳ ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ವಸ್ತುವಿನ, ಕಥೆಯ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನೈಜ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಅನುಸರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ , ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇವನ್ನು ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳು ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕೊಲೆ, ಯುದ್ಧ ಊಟ, ಸ್ನಾನ, ನಿದ್ರೆ ಮುಂತಾದವನ್ನು ತೋರಿಸಕೂಡದು ಎಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥವುಗಳನ್ನು ಉಪಾಯವಾಗಿ ತರಲು ಕೆಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆ ತಂತ್ರಗಳೇ 'ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳು'. ಒಟ್ಟು ಐದು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಭರತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. – ವಿಷ್ಕಂಭ (ವಿಷ್ಕಂಭಕ), ಪ್ರವೇಶಕ, ಚೂಲಿಕಾ, ಅಂಕಾವತಾರ ಮತ್ತು ಅಂಕಾಸ್ಯ (ಅಂಕ ಮುಖ) ಎಂಬುದಾಗಿ. ಇವುಗಳು ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಗಳಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ಘಟಿಸಿಹೋದ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ 'ವಿಷ್ಕಂಭ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುವದಿಲ್ಲ. ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಷ್ಕಂಭದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಶುದ್ಧ ವಿಷ್ಕಂಭ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರ ವಿಷ್ಕಂಭ. ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧ ವಿಷ್ಕಂಭ. ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿ ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಮಿಶ್ರ ವಿಷ್ಕಂಭ.

'ಪ್ರವೇಶಕ'ವು ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಆಗುವದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರವೇಶಕದ ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ತೆರೆಯ ಮರೆಯಿಂದ ಯಾವುದಾದರೂ ಪಾತ್ರ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು 'ಚೂಲಿಕಾ' ಇದನ್ನೇ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಅಥವಾ ನೀಚ ಯಾವ ಪಾತ್ರವಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದು.

'ಅಂಕಾವತಾರ' ಎಂದರೆ ಒಂದು ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮುಂದಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವದು. ಒಂದು ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಅದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅದೇ ಪಾತ್ರ ಮುಂದಿನ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವದು 'ಅಂಕಾಸ್ಯ.' ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಅಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಮುಂದಿನ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೂ ಅಂಕಾಸ್ಯ. ಈ ರೀತಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ನಟರಿಗೆ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ, ನಾಟಕಕಾರರು ತಾವು ಅಂದುಕೊಂಡಿರುವ ತಂತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಅನಿಲ ಠಕ್ಕರ ಅವರ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅನುಃ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿಃ ನಾಟಕ–ಬೇರಿಲ್ಲದವರು.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

(ರೇಡಿಯೋ ಹಾಡುತ್ತಿದೆ. ಹುಡುಗಿಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಚಿಂತೆ, ವ್ಯಾಕುಲತೆ, ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆ, ಸೋಫಾದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ. ಟೀಪಾಯ್ ಮೇಲಿಟ್ಟ ಮಾಸ ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನೆತ್ತಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಪುಟಗಳನ್ನು ತಿರುವಿ ನೋಡಿ, ಮತ್ತೆ ಅಲ್ಲೇ ಒಗೆದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡುತ್ತ ತನ್ನ ಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ವಟಗುಟ್ಟುತ್ತಾಳೆ.)[೧೧]

ಮುಂದೆ ಅವಳ ಸಂಭಾಷಣೆ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗ ಸೂಚನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಆ ನಾಟಕ ಆಡಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಮೇಲೆ ಆಡುವ ನಟ ಹಾಗೂ ತಂಡದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿಬಿಡುವುದೋ ಎಂಬ ಆತಂಕವೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳು, ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ... ಅಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೋ ಅದೇ ರೀತಿ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ – ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇಬ್ಬರೂ ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದನುಸಾರವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿರುವ ಮೂರು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರ ಅವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ನೋಡಲು ಈ ತಂತ್ರ ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವು ಆವರಣ, ತಂತ್ರ, ನಾಟಕದಲ್ಲೊಂದು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖೀ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬರುವ ಶ್ಲೋಕ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರ – ನಟಿ ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕ್ರಿಯೆ ಸಂಭವಿಸಲು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಆವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ :– ವಿಶಾಖದತ್ತನ 'ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ'ದ ಮಂಗಳ ಶ್ಲೋಕ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರ , ನಟಿಯರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸೂತ್ರಧಾರ – .... 'ಪ್ರಿಯೆ , ಮೊದಲು ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂಥವಳಾಗು. ಇಂದು ಇಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಜನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸಿ ಈ ಮನೆಯವರ ಮೇಲೆ ಯಾಕೆ ಅನುಗ್ರಹ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ನಟಿ – ಆರ್ಯ , ಆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ನಾನೇ ಆಮಂತ್ರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ – ಯಾಕೆ ? ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ?

ನಟಿ – ಚಂದ್ರನಿಗೆ ಗ್ರಹಣ ಹಿಡಿಯಲಿದೆ ...

(ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ – ಯಾರದು ? ನಾನಿರುವ ತನಕ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ ಹಿಡಿಯುವ ಧೈರ್ಯ ಯಾರಿಗಿದೆ?)

---

೧೧. ಅನಿಲ ಠಕ್ಕರ – ಅನುವಾದಃ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ 'ಬೇರಿಲ್ಲದವರು' ಪುಟ ೪೩.

ನಟಿ – ಆರ್ಯ ಇದೆಂಥ ಸೋಜಿಗ ! ಈ ಪೃಥ್ವಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಯಾರೋ ಚಂದ್ರನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಬಯಸುತ್ತಾರಲ್ಲ!

(ಮತ್ತೆನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಧ್ವನಿ) ...

ಸೂತ್ರಧಾರ – (ಧ್ವನಿ ಆಲಿಸಿ) ತಿಳಿಯಿತು ಪ್ರಿಯೆ , ತಿಳಿಯಿತು. ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಧ್ವನಿ ಇದು. (ನಟಿ ಭಯದಿಂದ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ)

ಸೂತ್ರಧಾರ – ನಂದ ವಂಶ ಅಗ್ನಿಗಿಕ್ಕಿ ಸಹಜ ಭಸ್ಮಗೊಳಿಸಿದ ಕುಟಿಲ ವಕ್ರ ದುಷ್ಟ ಬುದ್ಧಿ ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಧ್ವನಿ ಇದು. ಚಂದ್ರಗ್ರಹಣ ಶಬ್ದ ಕೇಳಿ ತನ್ನ ನೃಪನೆ ಎಂದಿಹ. ಅವನ ರಕ್ಷೆಗೆಂದು ಬಂದ ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಧ್ವನಿ ಇದು. ನಡೆ ಈಗ ನಾವು ಹೊರಟು ಹೋಗೋಣ.[೧೨] (ಹೋಗುತ್ತಾರೆ)

ಇಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ನಟಿಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಘಟಿಸಲಿರುವ ಘಟನೆಗಳ ಪೂರ್ವ ಸೂಚನೆ ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಮುಂದೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಪಾತ್ರದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನಟಿ, ಸೂತ್ರಧಾರ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಗರ್ಭಾಂಕ : ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳೊಳಗೊಂದು ಪುಟ್ಟ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೆಣೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಗರ್ಭ ನಾಟಕ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಗರ್ಭ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿರದ ಗರ್ಭ ನಾಟಕ , ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಗರ್ಭ ನಾಟಕ. ಈ ರೀತಿಯ ಗರ್ಭ ನಾಟಕದ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿವೆ . ಕಂಬಾರರ ಮಹಾಮಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ, ಶಿವ ಮತ್ತು ಮದನತಿಲಕರ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ನಾಟಕವಿದೆ. ಈ ರೀತಿ ಆದಾಗ ಗರ್ಭ ನಾಟಕ ತಂತ್ರವು ಕೇವಲ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದು ವಾಸ್ತವ, ಯಾವುದು ಭ್ರಮೆ , ನಮ್ಮ ಬದುಕೇ ಒಂದು ನಾಟಕವಲ್ಲವೆ ... ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನಂತೆ' ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಎ.ಆರ್.ನಾಗಭೂಷಣ.[೧೩]

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವುದನ್ನು ಬಹುಮುಖೀ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಅರಿವಿಲ್ಲದೇ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂತಹ ಕ್ರಿಯೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖೇನ ಸಂಭಳಿಸಬಹುದು. ಇವಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ – ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದ ಮೊದಲನೇ ಅಂಕ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ವಿದೂಷಕ ,

---

೧೨. ಅನಿಲ ಠಕ್ಕರ್ – ಅನುವಾದಃ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ. ಬೇರಿಲ್ಲದವರು – ಪುಟ ೪೩.
೧೩. ಎ.ಆರ್.ನಾಗಭೂಷಣ – ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗ , ಪುಟ ೩೬.

[illegible]

ಚಾರುದತ್ತ– ಒಳ್ಳೆಯವರಿಗೆ ಬರುವ ಕಷ್ಟ–ನಷ್ಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಶಕಾರ, ವಿಟ , ಚೇಟಿ ವಸಂತಸೇನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಓಡಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇತ್ಯಾದಿ ...

ಹೀಗೆ ನಾಟಕ ರಚನಾ ತಂತ್ರ – ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತು ಹಾಗೂ ರಚನಾ ವಿಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ಕವಿ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ಇರುವಂತಹ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅನೇಕ ನಿಬಂಧನಾ ಸೂತ್ರಗಳು ಅವನ ಕೈ ಕಟ್ಟಿವೆ. ಈ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ – ಕಥೆ , ಗೀತ , ಮಾತು, ಪಾತ್ರ ಉದ್ಬೋಧಕ ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿ, ಈ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕಾರನು ಒಂದೇ ಸಮನಾದ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ.[೧೪]

ಹೀಗೆ ನಾಟಕ ರಚನಾ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇನ್ನು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ – ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾಷೆಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯ ಬಳಕೆಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗತ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಗೆ ಉಕ್ಕಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳು , ಪ್ರಾಸಗಳು, ಅವುಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಬಹುದಾದ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಕಥೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಯಾ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಶಬ್ದ ಭಂಡಾರ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು ಅವನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ಫ್ಲ್ಯಾಶ್ ಬ್ಯಾಕ್ : ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ರೇಡಿಯೋ, ಸಿನೆಮಾ, ಟಿ.ವಿ. ಮುಂತಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ಎರಡು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡಾಗ ಪರಸ್ಪರ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಮೂಡುವಿಕೆ ಸಹಜ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆದವು. ಸಿನೆಮಾ, ದೂರದರ್ಶನ ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ನಟರು , ಹಾಡುಗಾರರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಅವರ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಕಾರಣರಾದರೂ – ಇನ್ನು ಸಿನೆಮಾ , ಟಿ.ವಿ. ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಂಡ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ 'ಫ್ಲಾಶ್ ಬ್ಯಾಕ್ ' (ಹಿಂಬೆಳಕು) ತಂತ್ರ ... ಅಂದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಡೆದಾಗ – ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಘಟನೆ , ಕಥೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವ, ನೆನಪಿಸುವ, ತುಲನೆ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನ .. ಇದನ್ನೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಿದ್ಯುನ್ಮಾನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪರಿಚಯ ಇದ್ದರೂ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆದಂತೆ ಈ ಫ್ಲಾಶ್ ಬ್ಯಾಕ್ ತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಂ', 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' , ಒಡಕಲು ಬಿಂಬ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

---

೧೪. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೨೨.

ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಮ್ ದೃಶ್ಯ ಒಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಂದನೆಯ ಹಾಗೂ ಐದನೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಘಟನಾವಳಿ ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಘಟನೆಗಳಿಗಿಂತ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ನಡೆಯತ್ತದೆ.'' ಎಂದು– ಒಂದು ಟೆಲಿವಿಜನ್ (ಅಥವಾ ಪ್ಲಾಸ್ಮಾ) ಪಡದೆ ಅದರ ಮೇಲೆ ವಿದುಲಾಳ (ಪಾತ್ರ) ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್. ಅವಳು ಕ್ಯಾಮರಾವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ನಮಗೆ ರೋಹಿತನ ದನಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಕ್ಯಾಮರಾಮನ್ ಆಗಿರುವದರಿಂದ ಅವನ ಮುಖ ಕಾಣಿಸುವದಿಲ್ಲ.[೧೫]

ಹೀಗೆ ವಿದ್ಯುನ್ಮಾನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಗಿರೀಶರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಆಯಾ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ :

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರೀತಿಯ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ನಾಟಕಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳು. ಅವುಗಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ಜನರ ಮೇಲೆ ಇರುವುದನ್ನು ಮನಗಂಡ ನಾಟಕಕಾರರು, ತಂಡಗಳು ಆ ರೀತಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮ, ಭಾಷೆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನೀಡಿ, ಆಯಾ ಸ್ತರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು , ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಜೀವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ''ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳೆರಡೂ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸತತವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಕಲೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಮೂರ್ತಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ ಕಲೆ '' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು.[೧೬]

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಅರ್ಧಮಾಗಧಿ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡಿದರೆ ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುತ್ತವೆ.

ಮೂಲತಃ ಪುರಾಣವೆನ್ನುವುದು ಅವಾಸ್ತವ. ಇದರಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕವಿರಲಿ, ಅಲೌಕಿಕವಿರಲಿ, ಸತ್ಯವನ್ನು ಪುರಾಣಗಳ ಭಾಷೆ ಒಂದೇ ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ತರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿ ಇರಲಿ ಅದರ

---

೧೫. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್ – ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಮ್, ಪುಟ ೧.

೧೬. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – 'ನೂರ ಮರ ನೂರ ಸ್ವರ' – ಪುಟ ೧೦೬.

ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸ ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ. ಪುರಾಣಕ್ಕಿರುವಂತೆ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳು ಜೊತೆಜೊತೆಯಾಗಿ ನಡೆದಾಗ ಅವೆರಡನ್ನೂ ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳೆರಡೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಷೆ ನಮಗೆ ತೀರ ಪರಿಚಿತವಾದ ಭಾಷೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಒಂದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೂ ನಡೆದಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಾಗ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಘನತೆ, ಸ್ವಭಾವ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮಾನವರೇ ಆದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯರಾದವರಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಗುಣ, ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಜನರ ಮನದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಉಳಿದವರು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಆ ಕೃತಿ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡದೇ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರಗಳೇ ಅವಾಗಿದ್ದವು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ದೇವರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ನಾಂದಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ವಿದೂಷಕ, ಧೀರೋದಾತ್ತ, ಧೀರಲಲಿತ ನಾಯಕ, ಉಚ್ಚ–ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು, ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ, ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆ – ಭರತವಾಕ್ಯ, ಸಜ್ಜನರಿಗೆ ದೈವಕೃಪೆ, ದುಷ್ಟರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ, ಇಂಥ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಕೃತಿಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ಜೊತೆಗೆ ನೀತಿ ಬೋಧನೆಗಾಗಿ , ಉಪದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಕಾ.ಶಿವರಾಮದಾಸರ, 'ಭದ್ರಾಚಲ ರಾಮದಾಸ' ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಐದು ಅಂಕಗಳಿವೆ. ಪ್ರತಿ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕರಣಗಳಿವೆ. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಉಪದೇಶಾತ್ಮಕ ಸಂಭಾಷಣೆ , ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆ. ಈ ರೀತಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

ನೀತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಕಥಾಶ್ರಿತ 'ಸೀತಾ ಪರಿಣಯ' , 'ಸೀತಾ ಸ್ವರ್ಣಮೃಗ' , 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಪ್ರಥಾ' , 'ಧ್ರುವ ವಿಜಯ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದಿಂದ ಹೊರಡಿಸುವ ನೀತಿಯಷ್ಟೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ನೀತಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ರಾಜಸೂಯ ಯಾಗ'ದ ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾರದರ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಲಿಕೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ರಾಜನ ಕರ್ತವ್ಯದ ದೀರ್ಘ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾರದ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಬಂದು – '' ಧರ್ಮವು ಅಡಗಿ ಅಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಜಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರುವುದು ; ಪರಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಸನ,

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಪರದ್ರವ್ಯಾಪೇಕ್ಷೆ, ಪರ ಸೌಖ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಕರುಬುವುದು, ಈ ದುರ್ಗುಣಗಳು ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುವವು. ಹಿರಿಯರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಕಿರಿಯರಿಗೆ ಗೌರವವಿಲ್ಲ. ಪಾಪ ಭೀತಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿದೆ.'' ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಪುಟದ ದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆಗೂ ದ್ವಾಪರಯುಗಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೈತಿಕ ಜಾಗ್ರತಿಯೇ ಅವರ ಗುರಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.''[೧೭] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲದೇ ಭಾಗವತವೇ ಮುಂತಾದ ಪುರಾಣಗಳೂ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳೂ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿವೆ. ಸಂತರು, ಧರ್ಮ ಗುರುಗಳು, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರ ಕಥನಗಳು ಐತಿಹ್ಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಕಾವ್ಯಗಳು ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಭಕ್ತ ಕಬೀರದಾಸ, ದಾಮಾಜಿ ಪಂತ, ಬಸವೇಶ್ವರ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ, ಇಂತಹ ನೂರಾರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕಗಳ ಕಡೆಗೇ ಜನರ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದ್ದಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಶಾಕುಂತಲ, ರತ್ನಾವಲೀ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕತೆಗಳೇ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಾಗಬೇಕು. ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಸಗಳಿರಬೇಕು ಎಂಬಂತಿತ್ತು. ಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವ ಗದ್ಯಶೈಲಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯವೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಮಯ. ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ಹೆಚ್ಚು. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಣ್ಣನನ್ನು 'ಅಣ್ಣಾ' ಎಂದು ತಪ್ಪಿ ಕೂಡ ಕರೆಯುವ ಶೈಲಿ ಅದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾವಾಗಲೂ 'ಅಗ್ರಜನೇ' ! ಅಂತೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಗದ್ಯವಿಲ್ಲದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಶೋಭೆ ನೋಡಿದೆಯಾ ಉಪವನದಾ – ಎಂದು ಹಾಡುವುದು – ಇಲ್ಲವೆ 'ಅಂದವ ನೋಡೈ ತರುಲತೆ, ವೃಂದಾರಕ' ಎನ್ನುತ್ತ ಕಂದವನ್ನೋ ವೃತ್ತವನ್ನೋ ಹೇಳುವುದು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬ ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಅವನ್ನು ಹಾಡುಗಳನ್ನಾಗಿಸಿ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.[೧೮] ಹೀಗೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ ಕೂಡ ಸಿಕ್ಕದೆ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಮನಸ್ಸು ರಂಜಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದುಕೊಂಡು ಪದ್ಯಗಳಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಆಗಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ನೀಡಿದರು.

ಹೀಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ನಾಟಕಕಾರರು ಪರಂಪರಾಗತ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಭಾವ ಶ್ರೀಯವರ ಮೇಲಾಗಿತ್ತು. 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ದೈವದ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದವನಿಗೆ ಪತನ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟದ್ದು ಎಂಬ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸಂಕೇತವಾಯಿತು. ಶ್ರೀಯವರ ನಾಯಕನ 'ದುರಂತ' ಅವನು ಕೊನೆಗೆ ಶಿವನನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ದೈವ ಹತನಾದ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದಕ್ಕಿಂತ

---

೧೭. ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೧೧೭.
೧೮. ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ – ಸಂಪುಟ ೮ – ಪುಟ ೭೧.

[illegible]

ಆಳವಾಗಿದೆ ಅವನ ದುರಂತ – ನಾಯಕನೇ ತನ್ನ ಇಡೀ ಜೀವನವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

" ಆರ್ಗೆನಾನ್ ಪ್ರಾಣಮನೆ ತೇಱುವೆನ್
ಆತ್ಮ ಕಲ್ಯಾಣಮುಮನೆ ಒತ್ತರಿಸಿ ನಾನ್ ಆರಕುಱಿತುದನೆ ಕುಱಿವೆನ್
ಆ ಸ್ವಾಮಿಗಾನಲ್ತು ಮೊದಲೊಲ್ಮೆ. ಕರ್ಣನ್, ಸೇನಾಧಿಪತ್ಯಮೇ ಕರ್ಣನ್ ;
ಶೃಂಗಾರಮೇ ಕರ್ಣನ್ ; ಎಂಜಲ್ ಎಂಜಲ್ ನನಗೆ ಸಿಡುಕಂಗೆ '[೧೯]

"ಸಾಹಸಿ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನದು ಇಡೀ ಜೀವನದ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಕಳಸಪ್ರಾಯವೆಂದರೆ ಕಡೆಯ ಅಪಮಾನ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಿತು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪ್ರೊ.ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಅವರು. [೨೦]

ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕೌಶಲ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ರಮ್ಯತೆ, ಅವರನ್ನು ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತದೆ. ದಾಮಾಜಿ ಪಂತ, ಮಹಾತ್ಮಾ ಕಬೀರದಾಸ, ಮಹಾತ್ಮಾ ಬಸವೇಶ್ವರ, ಸಾಧು ತುಕಾರಾಮ್, ಪುರಂದರದಾಸರು ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದವರು. ವಾಚ್ಯವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ವಚನ ಚಳುವಳಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ – ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹರಳಯ್ಯ – ದೇವರ ಗುಡಿಯ ಪೂಜಾರಿಯ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿಯ ದರ್ಪ ಮತ್ತು ಮೌಢ್ಯವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ಪ್ರಗತಿಪರರು ಬೆಳ್ಳಾವೆ ಅವರು.

ಬೆಳ್ಳಾವೆ ಅವರಂತೆಯೇ ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಒಬ್ಬ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರು. ಇವರ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ತುಂಬ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ , ನೀತಿಪರವೂ ಆಗಿದೆ. ಇವರ 'ಯಾಜ್ಞಸೇನಿ'ಯ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ – ಭೀಷ್ಮನು ದ್ರೋಣರಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು –

ಭೀಷ್ಮ – ಆಚಾರ್ಯರೇ ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾದ ಭರತವಂಶದ ನೂರೈದು ಸ್ಫುಲಿಂಗಗಳನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಕೈಲಿಟ್ಟೆನು. ನಿಮ್ಮ ವಿದ್ಯೆಯ ಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿ ಭಾರತವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಕ್ಷಾತ್ರ ತೇಜದ ನೂರೈದು ಪುಣ್ಯಾಗ್ನಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದಿರಿ ...."[೨೧]

ಈ ರೀತಿಯ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಶಬ್ದಾಡಂಬರದ ಭಾವಾವೇಶವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬರಬಹುದು.

---

೧೯. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. – ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ – ೨೫.
೨೦. ಸಂ. ಡಾ. ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ – ಪುಟ ೨೬.
೨೧. ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೧೨೩.

ಇನ್ನು ಶಾಂತಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟಕಗಳು 'ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ', 'ವತ್ಸಲಾಹರಣ', 'ಚಂದ್ರಾವಳಿ ಚರಿತ್ರೆ' ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಂಡ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅಭಿಜಾತ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೇ ತಮ್ಮ 'ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ – ''ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪುರಾಣ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಇತಿಹಾಸಗಳಿಂದಲೇ ಉಳಿದಿದೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳನ್ನು ಸರ್ವ ದೇಶದವರೂ ಮುಕ್ತ ಕಂಠದಿಂದ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಶೃತಿ–ಸ್ಮೃತಿಗಳ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಹೇಳುವುದೇ ಪುರಾಣದ ಉದ್ದೇಶ. ಅದನ್ನೇ ನಾಟಕಗಳು ಇನ್ನೂ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ.'' ಇವರ ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಯಚ್ಚಮನಾಯಕ, ಮಹಾತ್ಮಾ ಕಬೀರ, ಶರಣಬಸವ, ಲಂಕಾದಹನ, ಕಂಸವಧ, ಚವತಿ ಚಂದ್ರ, ಮಾಯಾ ಬಜಾರ, ದುರಾತ್ಮಾರಾಮಾ – ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೇವಲ ಕಥೆಯನ್ನು ಅರಳಿಸದೇ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಮೂಲಕ ಅರಳಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಭಾಷೆಯಾದರೂ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. ಅಂತೆಯೇ ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಕೃತಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಎಂದೂ ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಭಾವನೆಗೆ ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಶಿಥಿಲತೆಯನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣದಾಸ ಎಂಬ ಪಾತ್ರ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಾರಾಯಣದಾಸ –अरे यह तो हमारे छोटे भरत महाराज । क्या यह भी बनवास निकले?
(ಹಣೆಯನ್ನು ಬಡಿದುಕೊಂಡು) अरे बालाजी, क्या गज़ब हमारे राज का तमाम
सत्यानास होगया ? कहाँ से आयी वह सैतानी कैकया रानी ?

ಎಂದು. ಹೀಗೆ ಗರುಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಾದರೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ, ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸಿದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ.[೨೨]

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್ ಹನುವಂತರಾಯರದೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಕಂದಗಲ್ಲರದು. ಪ್ರಾಸಯುಕ್ತ ಭಾಷೆ, ಉಪಮೆ, ಉಪಮಾನಗಳನ್ನು ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ತುಂಬುವ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯ ಇವರ ವಿಶೇಷತೆ. ಇವರು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದ್ದರಿಂದ ಮಹಾಭಾರತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ

---

೨೨. ಡಾ.ಪ್ರಕಾಶ ಗರುಡ, ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು.

ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಇವರ ರಕ್ತರಾತ್ರಿ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ, ಅದ್ಭುತ ರಾಮಾಯಣ, ಬಾಣಸಿಗ ಭೀಮ, ದೈವದುರಂತ ಕರ್ಣ, ಪಾಂಚಾಲಿ, ಪಾಶುಪತಾಸ್ತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಇವರಿಗೆ ನಾಟ್ಯಕವಿಕೇಸರಿ ಬಿರುದನ್ನೇ ದಯಪಾಲಿಸಿದವು. ಇವರ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ಉದ್ದುದ್ದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾದವು. ಉದಾ –

ದ್ರೌಪದಿ – (ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಾ) ಬಾ ರಾಹುವೇ, ಬಾ ಕೇಡಿನ ಕೇತುವೆ .. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನುಂಗಿ ನೀರ್ಗುಡಿದ ಶನಿಯೇ ಬಾ. ಅಮಂಗಳದ ಅಮಂಗಳನೇ ಬಾ, ನೀವೆಲ್ಲರೂ ಬನ್ನಿ. ನನ್ನ ಬರಿದಾದೆದೆಯ ತುಂಬಿ. ನರಕದ ನರಿಗಳೇ ಕೇಕೆ ಹಾಕಿ . ಹಾಲಕ್ಕಿಗಳೇ ಹಾಡಿ. ಗೂಬೆಗಳೇ ಗೂಕ್ ಅನ್ನಿ. (ನಗುತ್ತ) ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಕಾಳರಾತ್ರಿ ರಕ್ತರಾತ್ರಿ. (ಹೋಗುವಳು)[೨೩]

ಹೀಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ವೀರಾವೇಶದ, ಭಾವಾವೇಶದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತವಾದ ಶಬ್ದಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್‌ರದು ಎತ್ತಿದ ಕೈ. ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ನಟರಿಗೆ ಕಂದಗಲ್‌ರ ನಾಟಕಗಳು ಸದಾ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ – ಅವರು ಬರೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು.[೨೪]

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಸಂಸರು ಎಂದು ತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇವರು ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ೨೩ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಮಾತ್ರ ಇವೆ. ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು, ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ, ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ , ಬಿರುದೆಂತೆಂಬರ ಗಂಡ, ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ – ''ಮೈಸೂರು ಒಡೆಯರ ಕಾಲದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಶಾಸನಗಳ ಕನ್ನಡವನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸರ ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಲ್ಲದೇ ನಾಟಕಗಳ ದರ್ಶ (Vision), ವಿನ್ಯಾಸ (Design), ಗತಿ (Pace)ಎಲ್ಲ ಸಂಸರ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಬಂದದ್ದೇ. ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪರಿಚಯ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಅವುಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು.[೨೫]

ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿಗಳು 'ಕಂಠೀರವ ವಿಜಯ', 'ಧರ್ಮ ದುರಂತ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಠೀರವ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಯುವಕ ರಣಧೀರನು ವೇಷಾಂತರದಿಂದ ತಿರುಚಿನಾಪಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜಟ್ಟಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಗೆದ್ದುಬಂದ ಪ್ರಸಂಗ ಇಲ್ಲಿದೆ. ನಾಟಕದ ಶೈಲಿ ಕೃತಕ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರದ ಸೂತ್ರವೇ ಸನ್ನಿವೇಶ, ನಾಟಕವು ಬೆಳೆಯುವದರಿಂದ ವಸ್ತು ರಚನೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಭಾಷೆ ಇದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಅದರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ಎನಿಸುವುದು. ಈಗಿರುವಂತೆ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣಾ ಭಾಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಂದಿವೆ.

---

೨೩. ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು – ರಕ್ತರಾತ್ರಿ, ಪುಟ ೮೫.

೨೪. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಗಳು ಪುಟ.

೨೫. ಸಂ.ಡಾ.ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು. ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೪೩.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ 'ಮಂಡೋದರಿ' ನಾಟಕ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ. ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಇದು ಆಧರಿಸಿದರೂ ಕೃತಿಕಾರರು ಮಂಡೋದರಿಗೆ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ರಾವಣನಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ''ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯವು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವಾಗ – ಅಂದಿನ ಮಂಡೋದರಿಯೂ ಇಂದು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅವತರಿಸುವಾಗ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗದಿರುವುದು ಹೇಗೆ? ಆದರೂ ನಷ್ಟವೇನು ?'' ಎಂದು ಸಿ.ಕ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೀತಾ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ರಾವಣನ ತೊಳಲಾಟಗಳನ್ನು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ರಾವಣ ತಪೋಭಂಗಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದ ವಿಭೀಷಣನನ್ನು ತಡೆದು ಮಂಡೋದರಿ ನಡೆಸುವ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೆರುಗು ನೀಡಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಮಂಡೋದರಿ – ''ಆರ್ಯಪುತ್ರನು ಪಾಪಕಾರ್ಯವನ್ನೆಸಗಿದ್ದರೂ ರಾಜಧರ್ಮವನ್ನು ಅಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜೆಗಳ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕಾಗಿ ಸಂತತವೂ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾನೆ. ಹೋಗಲಿ ನೀನು ಬಂದ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯವೇನು?

ವಿಭೀಷಣ – ಅದನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಕೇಳು. ರಾವಣನು ಧ್ಯಾನವಿಮುಖನಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ನಾನೂ ಈ ಕಪಿ ವೀರರು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ.

ಮಂಡೋದರಿ – (ಅಸಹ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ) ವಿಭೀಷಣ ! ಈ ಹೇಡಿತನವನ್ನು ಬಿಡು. ಶತ್ರು ಪಕ್ಷದವರು ಬೆನ್ನುತಟ್ಟಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಹೀನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆ ?

ವಿಭೀಷಣ – ಇದು ಹೀನ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ... ಸ್ವಾಮಿಯ ಸೇವೆ.

ಮಂಡೋದರಿ – (ಕೋಪದಿಂದ) ನಿನ್ನ ಸ್ವಾಮಿ ಸೇವೆಯನ್ನು ಸುಡು. ಶತ್ರು ಪಕ್ಷದವರನ್ನು ಸೇರಿದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ. ನಿರ್ವಂಚನೆಯಿಂದ ವೀರನಂತೆ ರಾವಣೇಶ್ವರನ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡು. ಶ್ರೀರಾಮನು ಧೀರೋದಾತ್ತನಾದ ವೀರ ಪುರುಷ. ನನ್ನ ಪ್ರಾಣಸಖಿಯಾದ ಸೀತಾದೇವಿಯ ಮಾತುಗಳಿಂದಲೂ ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಾನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನೀನೆಂದಿಗೂ ಅವನ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಬಂದಿರಲಾರಿರಿ. ಈ ಹೇಯ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ಅವನೆಂದಿಗೂ ಮನ್ನಿಸನು. ತುಚ್ಛತನವು ಸಾಕು. ತೊಲಗು ವಿಭೀಷಣ ತೊಲಗು .. ಇನ್ನು ಮುಂದಾದರೂ ವಿವೇಕದಿಂದ ವರ್ತಿಸು.''[೨೬]

ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯ ಸುಂದರವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇತ್ತ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಅತಿ ರಂಜಿತ ಶೈಲಿಯೂ ಅಲ್ಲದ, ಆ ಕಡೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿಯೂ ಆಗಿರದ – ನಡುವಿನ ಸರಳ ಶೈಲಿ ಅವರದಾಗಿದೆ.

೨೬. ಸಿ.ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ – ಮಂಡೋದರಿ ಪುಟ ೫೮, ೫೯.

[illegible]

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಗೆ ಗಮನಕೊಟ್ಟರೆ ಐತಿಹಾಸಿಕತೆಗೆ ಊನ ಬರಬಹುದು. ಹಾಗೆಂದು ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕತೆ ನಾಟಕವಾಗದು. ಜೊತೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವುದೂ ಕೂಡ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಖ್ಯಾತ ರಂಗ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟ ನಾಟಕಕಾರ ದಿ.ಎನ್.ಎಸ್.ರಾವ್ ಅವರ 'ಕಲಿ ಕಂಠೀರವ' ಒಂದು ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಯತ್ನ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ವೈ.ಎಸ್.ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ. – ಅಮೃತಧಾರೆ , ವಿಷಜ್ವಾಲೆ, ರಣದುಂದುಭಿ, ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಮಾಡಿರುವ ಎನ್.ಎಸ್.ರಾವ್ ಈ 'ಕಲಿ ಕಂಠೀರವ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಂಸರ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ' ನಾಟಕದ ರಸಗಟ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿರಿಯ ಕವಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ ದೀರ್ಘ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಗ್ನಿ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕರಗಿಸಿ ಭಟ್ಟಿ ಇಳಿಸಿದುದರ ಫಲವೇ ಈ ಕಂಠೀರವ ನಾಟಕದ ನವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅಂದರೆ ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾದ ಸಂಸರ ಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನಾನು ಮತ್ತೊಂದು ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಸಹಿಡಿಯಲೆತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ ಅಷ್ಟೇ ಎಂದು ಎನ್.ಎಸ್.ರಾವ್ ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ –

ವಿಕ್ರಮ – ಅವಮಾನ .... ಅನುಭವಿಸಲಾರದ ಅವಹೇಳನ ... ನನ್ನ ಅಖಂಡ ಅಭಿಮಾನ ಭಂಗಗೊಳಿಸುವ ಅರಸನ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗತನ ... ನನ್ನ ಸಂಕಲ್ಪ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವ ಸ್ವಚೇಷ್ಟೆ, ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ (ಭಾರವಾದ ನಿಡುಸಿರುಯ್ದು) ವಿಷಗಳಿಗೆಯಲ್ಲೇ ವಿಧಿ ವಿನೋದವಾಯಿತು.

(ನಂಜರಾಜಯ್ಯನ ಪ್ರವೇಶ)

ನಂಜ – ಕೇಸರಿಯನ್ನು ಯಾರೋ ಕೆಣಕಿದಂತಿದೆ.

ವಿಕ್ರಮ – ಕೆಣಕಿರುವುದು ಕೇಸರಿಯನ್ನಲ್ಲ ನಂಜರಾಜಯ್ಯ. ಮರಣ ಮಾರಿಯನ್ನು. ವಿಕ್ರಮನೆಂದು ವಿನೋದ ಮಾಡಿದವರಿಗೆ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮನೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬೇಕು.[೨೭]

ಇಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ಭಾಷೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಶಬ್ದಾಡಂಬರದ ಗಡಿ ಸಮೀಪಿಸಿರುವಂತೆ ಅನಿಸಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಇದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸನ್ಮಾರ್ಗ ಬೋಧನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಅತಿರೇಕ ಎದ್ದುನಿಲ್ಲದೇ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬೆರೆತು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

'ಆಗ್ರಹ' ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ ನಾಟಕ. ಮಹಾಭಾರತದ ಗದಾಪರ್ವದ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ' ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ''ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಹೋಯಿತು. ನನ್ನ ಬದುಕಿಗೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಸುಟ್ಟ ವೈಭವದ ನಿನ್ನ ಪ್ರಪಂಚ ಅಡ್ಡಲಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ನೀವಾರೂ ಇಲ್ಲದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಏನು ಸಂತೋಷ ಉಳಿದಿದೆ?'' ಎಂಬ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣ. ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹದವಾದ ಪರಿಣತ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

೨೭. ಎನ್.ಎಸ್.ರಾವ್ – ಕಲಿ ಕಂಠೀರವ, ಪುಟ ೩೫.

ಕವಿ ಕು.ವೆಂ.ಪು. ಅವರ 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ' ಮತ್ತು 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ ' ನಾಟಕಗಳು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು. 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲೈಕ್ಯ-ಸ್ಥಳೈಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿಯೂ ಇಡೀ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನೂ ಕಲಿಯುಗದ ಬಾಳ ವಾಹಿನಿಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. –

" ಸಾವಿನ ಹೊಸಬಾಳು ಹುದುಗಿಹುದು ; ನಾಶದಲಿ
ನವಸೃಷ್ಟಿ ಪವಡಿಸಿದೆ. ನೂರು ಮಾತಿಂದೇನ್ ?
ಸಾವೇ ಹೊಸ ಬಾಳಿಗಾಧಾರಮಾಗಿರ್ಪುದು
ನಾಶಮೇ ನವಸೃಷ್ಟಿಗುತ್ಸಾಹಮಾದಪುದು ! "[೨೮]

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುಗ ಹಾಗೂ ದ್ವಾಪರ ಯುಗಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಈ ರೀತಿಯ ಕಾಲ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವುದು ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗಿದೆ. ದ್ವಾಪರ ಮತ್ತು ಕಲಿ ಸಂವಾದವೇ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಕಥನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಆದರ್ಶ ವಸ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕುವೆಂಪು ಪದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಗೂ, ಗದ್ಯವನ್ನು ರಂಗನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೂ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಮತ್ತು ಅತಿಮಾನುಷ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ಆವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. " ಇವರು ಬಳಸಿರುವ ಸರಳ ರಗಳೆಗಳೇ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಮಯವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಅದು ಕಥನ ಶೈಲಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವುದೂ ಇದೆ " – ಎಂದು ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[೨೯]

ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರಲ್ಲಿ ಡಾ.ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ತುಂಬಾ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ಯಯಾತಿ' ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ, ತಲೆದಂಡ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ತುಘಲಕ್ ಹೀಗೆ ಅವರ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡೇ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಮುಪ್ಪು-ಯೌವನಗಳ ವಿನಿಮಯದಲ್ಲಿ ತಲೆಮಾರುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದ ನಾಟಕ 'ಯಯಾತಿ' – ಮಗ ಪುರುವಿನ ಯೌವನವನ್ನು ಕಡವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಯಯಾತಿಯ ಕಾಮ ಶಮನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ತನ್ನ ಯೌವನವನ್ನು ತಂದೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದ ಪುರುವಿಗೆ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಅದರ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಅವನೆದುರಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಯಯಾತಿ ಎದುರಿಸಿದಾಗ ತನ್ನ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನ ಯಯಾತಿಯದು.

---

೨೮. ಕುವೆಂಪು – ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ –ಪುಟ ೮೫.

೨೯. ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ. – ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪ – ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಪು ೧೩೧.

ಯಯಾತಿ – (ಅವಳತ್ತ ನೋಡದೇ) ಇನ್ನು ಕೆಲವೇ ವರುಷ. ನೀನಿನ್ನೂ ಚಿಕ್ಕವಳು. ನನಗೆ ಕಳೆದ ಹದಿನೈದು–ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅನುಭವವಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೇವಲ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳು ಸಾಕು. ನಂದನವನ ಕಟ್ಟುತ್ತೇನೆ.

ಚಿತ್ರಲೇಖೆ – ಕೇವಲ ಐದಾರು ವರ್ಷ ! ಕೇವಲ ! ಏನು ಶಬ್ದ ! ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಪಂಚಾಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಡಿಯ ಸ್ಪಂದನದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಿಮ್ಮ ನಂದನವನ ಬೇಡ ನನಗೆ. ಹದಿನೈದು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ನನಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನಂದನವನ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದು ಸೂರ್ಯನ ಅರ್ಧ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಮುಗಿಯುವ ಮೊದಲು ನನ್ನ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಅರ್ಧ ಶತಮಾನ ನಡೆದುಹೋಯಿತು. ನನ್ನ ತಲೆದಿಂಬಿನ ಮೇಲಿನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ತುಳಿದುಹೋಯಿತು. ಅಂದ ಮೇಲೆ ನಿಮ್ಮ ಐದಾರು ವರ್ಷದ ಲೆಕ್ಕವನ್ನೇನು ಹೇಳುತ್ತೀರಿ ? ''[೩೦]

ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಇಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ ಉದ್ದುದ್ದ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ''ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಯಲುಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ವಗತ, ವಾದ–ವಿವಾದ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಶಾಪ, ಹೀಗೆ ಮಾತಿನ ಹಲವಾರು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಮುರಿದು, ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಯಯಾತಿಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮೂಡಲು ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳು ಬೇಕಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯ ಮಾತಿನ ಸಿಡಿಲಿನಿಂದ ಯಯಾತಿಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮೂಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು.[೩೧]

ಕಾರ್ನಾಡರದು ಅಬ್ಬರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳಿಲ್ಲ. ಅದು ಜಡಭಾಷೆ ಎಂದು ಅನ್ನುವವರು ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನನಗನ್ನಿಸುವ ಪ್ರಕಾರ ಕಾರ್ನಾಡರು ನುಡಿ ಹಿಡಿಯುವ ಬದಲು ನಾಟಕದ 'ನಾಡಿ' ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[೩೨] ಕಾರ್ನಾಡರ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ 'ತುಘಲಕ್'. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರೂಪು ಕೊಡಲು ಹವಣಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ''ವಾಚಿಕದೊಡನೆ ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕೂ ಅಭಿನಯಾಂಗಗಳ ನಡುವಿನ ಅದ್ಭುತವಾದ ಐಕ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ತುಘಲಕ್‌ನ ಪಾತ್ರವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅವನು ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ. ಅವನ ರೂಪ, ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ.[೩೩] ಈ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆ ಸುತ್ತುತ್ತ ಸುತ್ತುತ್ತ ತುಘಲಕ್‌ನ ಸುತ್ತ ಸುಳಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುವ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಯದಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಕ ಮಹಮ್ಮದನು ಸ್ವತಃ ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟಾಗ ನಾಟಕದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ–

---

೩೦. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ – ಯಯಾತಿ – ಪುಟ ೮೪.

೩೧. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ. ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ, ಪುಟ ೩೮೨.

೩೨. ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ – ಸಾಪ್ತಾಹಿಕ ಸೌರಭ. ೧೯–೫–೨೦೦೨.

೩೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – 'ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ, ಪುಟ ೩೮೨.

ತುಘಲಕ್ – (ಸ್ವಗತ) '' ದೇವರೇ ನನ್ನೀ ಕೈ ಬಿಡಬೇಡ. ದೇವರೇ ನನ್ನೀ ತೊಗಲಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಕೊಟ್ಟ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ನನ್ನದೆಷ್ಟು ಇನ್ನೊಬ್ಬರದೆಷ್ಟು ತಿಳಿಯದೇ ಮರುಳಾಗಿದ್ದೇನೆ. ನಿನ್ನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ನಾನು ಹೀಗೆ ಏತಕ್ಕೆ ಬತ್ತಲೆಯಾಗಿ ಮರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಲೆಯಬೇಕು ? ನಿನ್ನ ಕರುಣೆಯಿಂದ ನನ್ನ ಹೊಚ್ಚುದೇವರೇ. ನಿನ್ನ ಆಸರವನ್ನರಸಿ ಬಂದವನು ಹಂದಿಯಂತೆ ಕೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನನ್ನು ಹಿಡಿದೆತ್ತು. ಹಸನುಗೊಳಿಸು. ನೆತ್ತರು ತುಂಬಿದ ಬೆರಳುಗಳಿಂದ ನಿನ್ನ ರಾಜವಸ್ತ್ರದ ಅಂಚನ್ನು ಜಗ್ಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಕರುಣೆ ತೋರಿಸು – ನನಗೀಗ ನೀನೇ ಗತಿ, ದೇವರೇ. ನೀನೇ ... ನೀನೇ... ನೀನೇ ..'' [೩೪]

– ಈ ರೀತಿಯ ತುಘಲಕ್‌ನ ಸ್ವಗತಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಭಾಷಣಾ ತುಣುಕುಗಳು. ಅಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯಮಯ ಮಾತುಗಳು, ಸಂಕೇತಗಳು. ಅಸ್ಪಷ್ಟ ನುಡಿಗಳು ನಾಟಕದ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಅಪ್ರತಿಮ ಭಾಷಣಕಾರನಾಗಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಹಮ್ಮದನನ್ನು ಈ ಸ್ವಗತಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸ್ವಗತಗಳ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಮತ್ತು ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ರೀತಿ ನೂರಾರು ಪೌರಾಣಿಕ , ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿವೆ. ನಾಟಕೀಯ ಸತ್ವವುಳ್ಳ ಹಳಗನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ಶ್ರೀಯವರ 'ಗದಾಯುದ್ಧ' ತೋರಿಸಿದರೆ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಯಮನ ಸೋಲು, ಮಹಾರಾತ್ರಿ, ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ ನಾಟಕಗಳೂ ಪದ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿವೆ. ಎಸ್.ವಿ.ರಂಗಣ್ಣನವರ 'ಹರೀಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ' ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರದ ಕಥನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ 'ಬಾಹುಬಲಿ ವಿಜಯಂ' 'ಗೊಮ್ಮಟ ಶಿಲ್ಪಿ' ಪ್ರೌಢ ಕಾವ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಕೈಲಾಸಂ ತಾವೇ ಹೇಳಿದಂತೆ – ''ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆ ಇವು ಬೇಡುವಂತಹ ಕನ್ನಡ ಶೈಲಿ ತಮಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿಲ್ಲ.'' ಎಂದು. ಹೇಳುತ್ತಲೆ ಏಕಲವ್ಯ, ಕೀಚಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪು.ತಿ.ನ. , ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಉಷಾಹರಣ, ವತ್ಸಲಾ ಹರಣ, ಕೀಚಕವಧಾ, ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ ಹೀಗೆ ೨೫ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ಅವರು ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಕೃಷ್ಣ ಗಾರುಡಿ, ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸ್ವಯಂವರ ಮುಂತಾದ ಸುಮಾರು ೫೦ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಇತ್ತ ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಲಂಕಾದಹನ, ಶಾಪ ವಿಮೋಚನೆ, ವಿಚಿತ್ರ ವಿಲಾಸ, ಮುಂತಾದ ತಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ನಿಯಮಿತ ಪಾತ್ರಗಳು ಲಲಿತ ಪದಗಳು, ಸರಳ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದವು.

ಕಡಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರ ಭಟ್ಟರ ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ, ಉಷಾ, ಹಿಡಿಂಬೆ – ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ಉದಾತ್ತೀಕರಿಸಿ ರಂಜನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಚಾಳಿಯಾಗಿಸಿ ಪುಟಗಟ್ಟಲೆ ಉದ್ದುದ್ದ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅ.ನ.ಕೃ ಅವರ 'ಸ್ವರ್ಣ ಮೂರ್ತಿ' ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ , ಹೊಸ

---

೩೪. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ – ತುಘಲಕ್ – ಪು.೯೦.

ಸಂವೇದನೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಿರಿ ಪುರಂದರ, ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ವೀ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅವರ 'ಚ್ಯವನ'(೧೯೭೧) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ 'ಯಶೋಧರಾ', ಪುರಂದರದಾಸ', ಕನಕದಾಸ, ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಉಸಿರಾಡುವ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡಿದವು. ಪ್ರಭುಶಂಕರರ ಆಮ್ರಪಾಲಿ, 'ಅಂಗೂಲಿಮಾಲ' ನಾಟಕಗಳು ಚತುರ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಉಪದೇಶ ಮತ್ತು ನೀತಿಪರ ಶೈಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದೆಡೆಯಲ್ಲೂ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕೃತಕವಾಗುವದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಮಾದರಿ. ರಂ.ಶ್ರೀ.ಮುಗಳಿಯವರ 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆ ಇದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವಚನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ನಾಟಕೀಯ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಎಚ್.ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಯವರ – 'ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ' ಒಂದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ 'ಮುಕುತಿ– ಮೂಗುತಿ ' ರಂಗನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಷಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ೧೯೨೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಟವಾದ ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀ ಅವರ ಕಂಠೀರವ ವಿಜಯ, ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ವಿಜಯ, ಶ್ರೀನಿವಾಸರ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ ' – ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬಹು ಸ್ವಲ್ಪ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿದೆ. ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ 'ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ', ಕಿತ್ತೂರ ರುದ್ರಮ್ಮ ವೀರರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಗರುಡರ ಪರಿಣತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು ರಂಜಕವಾಗಿದೆ. ಆರ್.ಡಿ.ಕಾಮತ್‌ರ ಟೀಪು ಸುಲ್ತಾನ,ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು. ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮರ 'ಬಾಳ ಸಂಜೆ' ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆಯ ಪ್ರಸಂಗದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ. ಹಾಗೆಯೇ ಅ.ನ.ಕೃ. ಅವರ ಅನುಗ್ರಹ, 'ಮಾಗಡಿ ಕೆಂಪೇಗೌಡ' ನಾಟಕಗಳು ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾಗಿವೆ.

ಕನ್ನಡದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯದು. ಬಸವಣ್ಣ ಬಿಜ್ಜಳರ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ರುದ್ರ ಹಾಗೂ ಉಷಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಂತರಜಾತೀಯ ವಿವಾಹದ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಚಿಕ್ಕದೇವ ಭೂಪ, ಹೈದರ್ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನೆ, ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಇವೆರಡರಲ್ಲೂ ದೂರ ಸಮನ್ವಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಟಸ್ಥವಾಗಿದ್ದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಹೈದರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಸಾಳೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ನೀಡುವದರಲ್ಲಿ ಹಳೆಮನೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಬುದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ.[೩೫]

---

೩೫. ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನಿ – 'ಹೈದರ ' ಬೆನ್ನುಡಿಃ ರಮೇಶ.

ಪೌರಾಣಿಕ , ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ನೋಡುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಈ ರೀತಿ ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳು ಅವುಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪೌರಾಣಿಕ – ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಕಾರಣ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಉಚ್ಚ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವಾಗ , ಆರ್ಯಪುತ್ರ, ದೇವಿ, ಅನುಜ, ಪಿತಾಶ್ರೀ, ಭ್ರಾತಾಶ್ರೀ, ಭಗವನ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಬೋಧನೆ ಮಾಡುವಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಉಚ್ಚ ಪಾತ್ರಗಳು ... ಶಕುನಿ 'ಕೌರವೇಶಾ' ಎಂದು ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು , ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ – 'ರಾಧೇಯ' ಎಂದು ಕರ್ಣನನ್ನು, ಭಾನುಮತಿ – 'ಕುರುಸಾಮ್ರಾಟ್' ಎಂದು ಗಂಡನನ್ನು, ಶಕುನಿ ಕರ್ಣನನ್ನು ಕರ್ಣರಾಜನ್ ಎಂದು. ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಬೋಧನೆಗಳನ್ನು ಕಂದಗಲ್ಲರ ರಕ್ತರಾತ್ರಿ ಇನ್ನಿತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೇ ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ. ತಾಯಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ – 'ತಾಯಿ' ಎಂದು ವಿದುರ ಗಾಂಧಾರಿಗೆ – 'ಮಹಾರಾಣೀ' ಎಂದೂ, ಅಭಿಮನ್ಯು ಉತ್ತರೆಯನ್ನು 'ಪ್ರೇಯಸಿ' ಎಂದೂ, ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು 'ವಾಸುದೇವ ' ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡೇ ಮುಂದಿನ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಗೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಗರುಡರ ಎಚ್ಚಮನಾಯಕದಲ್ಲೂ ಕೂಡ, ವೆಂಕಟಾದ್ರಿ – 'ಲಕ್ಷ್ಮಣನಾಯಕಾ' ಎಂದೂ, ಲಕ್ಷ್ಮ – 'ಮಿತ್ರ ವೆಂಕಟಾದ್ರೀ' ಎಂದೂ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಭಾಷಾ ಪರಂಪರೆ ಬಂದಿದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಇಲ್ಲವೆ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಿತ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಉಪಮಾನ, ಉಪಮೇಯ, ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಾಷೆಯ ರೂಢಿ ಬಂದಿದೆ. ಧೀರ, ಗಂಭೀರ, ಪ್ರೇಮಯುಕ್ತ , ಭಕ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಭಾಷೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಗಂಭೀರ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸೇವಕರು, ಪ್ರಜಾಜನರು, ವಿದೂಷಕ, ನಟ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ–ದೇಶೀ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಉಳಿದಂತೆ ರಾಜ, ರಾಣಿ, ಮಾತೆ, ಗುರುಗಳು, ಋಷಿಗಳು, ಮಹಾಮಾತುಶ್ರೀ, ಮಂತ್ರಿಗಳು, ಸ್ವಾಮೀಜಿ, ದೇವರು, ದೇವದೂತರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇವರೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಿಷ್ಟ , ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇ 'ಮನೋಭೀಷ್ಟವನ್ನು' 'ಮಹಿಮಾಮಯವಾದ,' 'ಮಾಡಿದೆನೀಗಷ್ಟೇ ವಿಷಪಾನ,' 'ಮೊದಲಿನಾಲಿಂಗನಾ' – ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ.

ಸೇವಕರು, ಪರಿಚಾರಕರು, ಮೇಲುವರ್ಗದವರನ್ನು ಬುದ್ಧಿ, ಮಹಾಪ್ರಭೂ, ದೇವರೂ, ಅಪ್ಪಾ ಅವರು, ಅಕ್ಕಾವರು, ಹೀಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಗೌರವಸೂಚಕ, ಬಹುವಚನ ಬಳಸುತ್ತವೆ. ರಾಜರೂ ಕೂಡ, ತಂದೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯನ್ನು, ಮಹಾರಾಣಿಯನ್ನು, ಋಷಿಗಳನ್ನು, ರಾಜಗುರುಗಳನ್ನು , ಮಂತ್ರಿಯನ್ನು, ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಬಹುವಚನದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿದೂಷಕ, ಉಪಪತ್ನಿಯರನ್ನು, ಸೇವಕ, ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಉಳಿದವರನ್ನು ಏಕವಚನದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತವೆ. ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವೀರಾವೇಶದ ಮಾತುಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ.

ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವಾಗ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಬ್ದಗಳ ಸ್ಥಾನವು ಆ ವಾಕ್ಯದ ಕೇಂದ್ರಾರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಶಬ್ದಗಳ ಕ್ರಮವು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ.

ತಿಳಿಯಿತು । ಕೇತಕಿ,

ಕೇಳಿದಿರಾ । ಮಹಾರಾಜರೇ,

ಕ್ಷಮಿಸು । ಮಿತ್ರಾ ...

ಇತ್ಯಾದಿ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿತವಾಗಿ ನಂತರ ನಾಮಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳಂತೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೇ ಎದುರಿನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ರೂಪಗಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಉದಾ –

ಅಹುದು । ಪ್ರಭೋ

ಮನ್ನಿಸು । ತಾತಾ

ಅಹುದು । ಬುದ್ಧಿ..

ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಬರಹದ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದ್ದು ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗಲೂ ಬರಹದ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ತೀರಾ ಕೃತಕವೆನಿಸುವ ರೀತಿಯ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಎನಿಸಿದರೂ ಅದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದನ್ನು ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ :–

ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಾಜದ ಕನ್ನಡಿ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಭಾವ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಪೌರಾಣಿಕ , ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಜಾನಪದೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ. ಆ ನಾಟಕಕಾರ, ನಟರು, ದಿಗ್ದರ್ಶಕ ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕೂಡ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಒಂದು ನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಆ ನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಜನಜೀವನದ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಚಿತ್ರಣ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಮೂಹದ ಕಲಿಕೆಯ ವಿದ್ಯಾಮಂದಿರವಾಗಿದೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿತವಾಗುವ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಹೊಸತನವೇ ಬಾಳು, ಹಳಸಿಕೆಯಲ್ಲಾ ಸಾವು' ಎಂಬ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇಂದು ನಮಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂದಿನ ಸಮಾಜವನ್ನು, ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು

ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಅವು ಅಂದು , ಅಂದಿನ ಜನಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಕಾಲದೊಡನೆ ಸಮಾಜ, ನಡೆ–ನುಡಿ, ನಾಗರಿಕತೆ ಸಹ ಬದಲಾವಣೆಗೊಂಡು ಮುನ್ನಡೆಯುವದರಿಂದ ಅಂದಿನ ಆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇಂದು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳ ನಂತರ ಅಂದಿನ ಆ ನವ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಜನತೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. [೩೬]

ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ನೋಡುಗರನ್ನು ರಂಜಿಸುವುದಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೆಣಕಿ, ಸಮಾಜದ ಆಗು–ಹೋಗುಗಳನ್ನ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಸಮಾಜದ ನಡೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವಂತಹ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅದು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು. ಅಂದಾಗಲೇ ಅದರ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಧರ್ಮಾಂಧತೆ, ಶ್ರದ್ಧಾದಾಸ್ಯ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶೃಂಖಲೆ ಮತ್ತು ಮೌಢ್ಯದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ಹೊಂಬಿಸಿಲು ಹೊಸದಾಗಿ ಹರಿದೊಡನೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣರ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿತು ' [೩೭] ಎಂದರು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಕಂಡುಬಂದವಾದರೂ ಅಂದಿನ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ತುಂಬಿದಾಗ ಆಗಾಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಹಸನ ಮಾದರಿಯವವು. ''ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಅಪರೂಪಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಸರ್‌ಡಬ್, ವಾಮನರಾಯರ ಮರಾಠಿ ಅನುವಾದಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಮಂಗಳೂರಿನ ರಂಗನಾಥ ಭಟ್ಟರ ಮರಾಠಿ ಪ್ರೇರಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಒಂದೆರಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ – ಅ.ನ.ಕೃ ಹಾಗೂ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು.

ಇಲ್ಲಿ ಎಚ್.ಆರ್.ಅಮರನಾಥ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ''ನೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಒಳ್ಳೆಯವರು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟವರು ಎಂಬ ಸರಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆ ಇದೆ. ಕೆಟ್ಟವರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಂಪನಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕೆಟ್ಟವರು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೃದಯ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯವರಾದರೆ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಒಳ್ಳೆಯವರ ದುರಂತವಾದರೆ ಪರವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಳ್ಳೆಯವರು ಬದಲಾಗಿ ಕೆಟ್ಟವರಾದರೆ ಖಂಡಿತ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೆಡಕಿನ ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಿದಂತೆ ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನು ತೋರಿಸುವದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಕಂಪನಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಭೇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. 'Evil is absolute, good is relative' ಎಂಬುದು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಕಾರರ ದರ್ಶನವಾದರೆ 'Good is absolute, evil is relative' ಎಂಬುದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಯಕೆ. ಇವೆರಡೂ ಸಾಧಿಸುವದು ಬಹುಶಃ 'Good and Evil' ಎರಡೂ 'relative' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅಥವಾ 'absolute' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. [೩೮]

---

೩೬. ಮೈ. ಸು. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ – ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ದರ್ಶನ . ಪುಟ ೩೪೬.
೩೭. ಮಾಸ್ತಿ ನರಸಿಂಗರಾವ್ – ಹೊಸಗನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು – ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಸಂಚಿಕೆ.
೩೮. ಎಚ್.ಆರ್.ಅಮರನಾಥ, ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ– ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ , ಪುಟ ೪೩.

ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರನ 'Mid summer Night's Dream' ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾದ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯಂ' ದ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳು. ಹಾಗೇ ಗುಂಡೋಪಂತ ಚುರಮರಿಯವರ ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ನಾಟಕವು ಐತಿಹಾಸಿಕವೆನಿಸಿದ್ದರೂ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಸಮಕಾಲೀನವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ 'She stoops to conquer' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ 'ಪತಿ ವಶೀಕರಣ' ವೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಆಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದದ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾದರಿಗಳು ಇದ್ದವು . ಆಗ 'ಕನ್ಯಾ–ವಿಕ್ರಯ' ದಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದವು. ೧೮೮೭ ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿದ್ದ ಹವ್ಯಕ ಸಮುದಾಯದ ಕರ್ಕಿಯ ಸೂರಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಹೆಗಡೆಗಳು, ಭಟ್ಟರುಗಳು, ಇಲ್ಲಿ ೧೨ ದೃಶ್ಯಗಳಿವೆ. ಇಡಿಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವನ , ಸಾಲ–ಶೂಲ. ಚೌಡಿ–ಹರಟೆ ಇವೆ. ಭಾಷೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಹವ್ಯಕರ ಭಾಷೆ . ಉದಾ –

ಕಾಶ – ಗಣ್ಪಮ್ಮಾ! ಆ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೇ ಹೆಂಡ್ತಿ ಬಸರೂ ಎಂತ ಊರೆಲ್ಲಾ ಸುದ್ದಿಯಾಯಿದು ಹೌದೇನು ?

ಗಣ್ಪ– ಶುದ್ದಿ ಆಯಿದೂ ಅಂದ್ರೇನು ? ಇದ್ದದ್ದೇ ಹೊರಗೆ ಬಂದುದು. ಆ ರಂಡೇ ಕೂಸಿಗೆ ಯೇನ ಬುದ್ಧಿ ಇತ್ತಿಲ್ಲೇ ಹೇಳಿ ? ಗಂಡ ಸತ್ತು ವರುಷ ಪೂರಾ ಆಯಿದಿಲ್ಲೇ ಇಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಕೆಟ್ಟು ಹೋದಾ.

ಕಾಶ – ಅವ್ರು ಘಟ್ಟದ ತೆಳಗಿನ ಹೆಂಣಮಕ್ಳೋ. ಅದರೊಳಗೂ ವಾಸಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ಭೂಮಿ ಬರ್ಸಕತ್ತೇ ಹೇಳಿ ಶಿರ್ಶಿಗೆ, ಮನೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಾ!

ಈ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ ಹವ್ಯಕರಲ್ಲಿ ಆಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ಯಾ ವಿಕ್ರಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಾಲ ವಿಧವೆಯರು ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ, ಜಾರುಗರ್ಭ, ಶಿಶುಹತ್ಯೆ, ಹಾಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನೆರಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವೆಂಕಟರಮಣ ಸೂರಿಯವರಿಗೆ ಅವರ ಮುಂಬೈ ನಗರದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದ್ದರಿಂದ ದೇಶೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ಬರೆದಿರಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಉತ್ತಮವಾಗಿವೆ. ಈ ಕೃತಿಯು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿದ ನಾಟಕ.[೩೯] ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ದಾಖಲೆಗಳು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅರವತ್ತು ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ದುಡ್ಡು ಕೊಟ್ಟು ಎಳೆಯ ಪ್ರಾಯದ ಸಾವಿತ್ರಿಯನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಅನರ್ಥಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾಗಿ, ಅವನು ಸತ್ತರೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ದುರಂತವೇ ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಓದುಗ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಾಟಕದ ಓಟದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಮಾತಿನ ಮಾಟದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿವೆ. ರಂಗಸೂಚನೆಗಳಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಿಗಿ, ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಓಟ. ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಗಳಿವೆ. ಆ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲೂ ಕನ್ನಡದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ನಾಟಕ. ಇದು ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಆಡುಮಾತಿನ ನಾಟಕ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ.[೪೦]

---

೩೯. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪು ೩೬–೩೭.
೪೦. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೩೦೭.

ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದವರು ಟಿಪಿಕಲ್ ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಂದು ಅವರು ಹೆಸರು. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಪರಿಶೋಧನೆಗೆ ಹಚ್ಚಿ, ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರು ಕೈಲಾಸಂ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ಅಲ್ಲಿನ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ, ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಸಮೀಪದಿಂದ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ಮತ್ತು 'ಪೋಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ' ನೇರವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಫಲವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಮಾಧು – ಪರ್ವಾ ಇಲ್ವತ್ತೆ... ನಾನೇನು ಈವತ್ತು ಆಟಗ್ಗೀಟಕ್ಹೊಗ್ಲಿಲ್ಲ. ಹತ್ಬಿಂದಿಗೆ ನೀರು ಸೇದಿದರಾದ್ರೂ ನಿದ್ಬಂದೀತು. ಮೊದಲು ಹಾಲ್ಕಾಸಿ ಮಗೂಗೆ ಕೊಡು. ಪಾಪ ಮದ್ಯಾಹ್ನದಿಂದ ಹೊಟ್ಟೇಲೇನೂ ಇಲ್ಲ. (ಮಾಧೂ ಒಳಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹಿರಿಯಣ್ಣ ಬರುತ್ತಾನೆ)

ಹಿರಿ – (ಹುಬ್ಬುಗಂಟಿಕ್ಕಿ) ನಾಗೂ ...

ನಾಗಮ್ಮ – (ಒಳಗಿನಿಂದ) ಅಣ್ಣಾ! (ಪ್ರವೇಶಿಸಿ) ಪ್ಯಾಸಗೀಸೂ ಅಂತ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸ್ತಲ್ಲಾ... ನಮ್ಹುಡಗರ ಗತಿಯೇನಾಯ್ತು?

ಹಿರಿ – ಆಗೋದೇನು ? ಮೊದಲೇ ನಾನ್ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ.... ಪುಟ್ಟು ಫಸ್ಟ್ಕ್ಲಾಸು ... ಮಾಧು fail.... ಹಾಕೋ ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಲ್ಸವಾದ್ರೂ ಮಾಡ್ತಾನಲ... ಇಲ್ದಿದ್ರೆ ಈಗ್ಲೇ ಎಡಗಾಲ್ನಿಂದ ಒದ್ದು ಮನೆಯಿಂದ ಓಡಿಸಿಬಿಡ್ತಾ ಇದ್ದೆ... ನಾನೂ ... ಇನ್ಮೇಲೆ ಅವನ್ಗೆ ಸಾರು ಅನ್ನಕ್ಕೆ ತುಪ್ಪ.. ಮೊಸರು.. ಮಲಗೋಕೆ ದಿಂಬು ಧಾವಳಿ ಮಾತಾಡ್ಕೂಡ್ದು ತಿಳಿತೋ ? ''೪೧

ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಿಂದಲೂ ಪುರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದ 'ಟೊಳ್ಳು–ಗಟ್ಟಿ' ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಮಾಜ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿರುವರು. ಕೈಲಾಸಂ ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯ ರೂಢಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕ್ಯಾಮರಾದಂತೆ ಹಿಡಿದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ನಿರ್ಮಾಣ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಚಲನಶೀಲನತೆಯನ್ನು ತಂದಿತು. ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ ಪೋಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ – ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇನ್ನು ಇವರ ''ತಾಳಿ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೆ '' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಹೆತ್ತವರ ಸಂಕಟ , ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ತಂದೆ–ತಾಯಿಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಕಷ್ಟ–ನಷ್ಟಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಹಿಷ್ಕಾರ, 'ಸೂಳೆ' ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠುರತೆಯ ಘೋರ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. 'ಸೂಳೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ

---

೪೧. ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು – ಪುಟ ೧೦.

ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ದೇಶ ಅಥವಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ. ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜ. ''ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದ್ದು, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ. ಲೇಡಿ ಶಿವದಾಸ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಸೂಳೆಯ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಕುಶಲತೆ ಇರದೇ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಸಂವಾದ ಅತಿರಂಜಿತ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವು ದುರಂತ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಉಜ್ವಲತೆ ಮಿಂಚಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ.[೪೨] ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನಗಳ ಭಾಷೆ ಇದೆ. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಹಜ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೈಲಾಸಂ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ಸಮರ್ಥರು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಂಪನಿ ಕವಿಗಳ ಸೆರೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಕೈಲಾಸಂ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಕತೆಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ. ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಆಗಬೇಕಾದ ಕೃಷಿಗೆ ಭೂಮಿ ಹಸನು ಮಾಡಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ.

ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಂತೆಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದವರು ಶ್ರೀರಂಗರು. ಇವರೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿ, ಪ್ರಯೋಗ ನಾವೀನ್ಯತೆಯಿಂದ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ಅತೃಪ್ತಿ, ಅರಾಜಕತೆಗಳನ್ನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ನೈತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದವರು. ಮಾನವನ ಲೈಂಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಪ್ರೇಮ, ವಿವಾಹ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಬಡತನ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಿತವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. ''೩೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅವರು 'ಹರಿಜನ್ವಾರ', 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ', 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಸಮಸ್ಯೆ ವರ್ಗಸಮಸ್ಯೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವ ಪ್ರಗತಿ ಪರ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮಾಜದ ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಲು ನಗೆಯ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕೃತಿಯ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೇವಲ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಸಮಾಧಾನ ಪಡೆಯವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯತ್ತ ಒಲವಿದೆ.''[೪೩]

'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಟಕ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ತಾತ್ಯಾಚಾರಿ – ಅಂತಪ್ಪ, ಕೇಳಿದ್ಯೋ ಇಲ್ಲೋ ... ಇಂಥಾವ ಅಳಿಯ ಅಂತ ಹೇಳಕೊಳ್ಳೂದಕ್ಕಿಂತ ಮಗಳು ವಿಧವಾ ಅಂತ ತಿಳದಕೊಳ್ಳೂದೇನ ಕೆಟ್ಟ?

---

೪೨. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಡಾ.ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಪುಟ ೨೧೭.
೪೩. ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಪುಟ ೭೦,

[illegible]

[illegible]

ವಸಂತ – (ಕುತೂಹಲಿಯಂತೆ) ಮಠದ 'Fashion ವಿಧವಾನೋ ಏನ ಯಮುನಾನ 'Fashion ವಿಧವಾನೋ?

ಅಂತಪ್ಪ– (ಕೆರಳಿ) ಮುಚ್ಚೋ ಉದ್ಧಟಾ .. ನಿನ್ನ ಬಾಯಿಯನ್ನ.''[೪೪]

(ತಾತ್ಯಾಚಾರಿ ಹಣೆ ಬಡೆದುಕೊಂಡು ಮುಖ ಮುಚ್ಚುವನು)

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದ ಮೇಲು ಜಾತಿಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಭಾಷೆ ಇದೆ. ಜೀವಂತವಾದ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ, ಚುರುಕಾದ ಹಾಸ್ಯಮಯ ಸಂಭಾಷಣೆ, ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಗಿ ಇದೆ. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನ ಇದೆ. ಹರಿಜನ್ವಾರ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಚತುರೋಕ್ತಿ ಇದೆ.

ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ, ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ, ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು, ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ – ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆ ಕಟುವಾಗಿದೆ. ಶೋಕಚಕ್ರ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಇನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ 'ಕತ್ತಲೆ–ಬೆಳಕು' ನಾಟಕ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಈ ರೀತಿ ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಡಂಬನೆ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಖ್ಯಾತ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಾದ ಅ.ನ.ಕೃ ಅವರು ವೇಶ್ಯಾ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಬಡತನ, ವಿಧವೆಯ ಬದುಕು ಮುಂತಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮದುವೆಯೋ ಮನೆಹಾಳೋ', 'ಧರ್ಮ ಸಂಕಟ', 'ಗುಬ್ಬಚ್ಚಿಗೂಡು', 'ಗೋಮುಖ ವ್ಯಾಘ್ರ' ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಸಂವಾದ ಕುಶಲತೆ ಅ.ನ.ಕೃ ಅವರ ವಿಶೇಷತೆ. ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕಾಲಂಕಾರ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ 'ಸತ್ಯ ಸಂಕಲ್ಪ', 'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ' 'ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯೋದಯ', 'ಕ್ರಾಂತಿ', ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತಾ ನಿವಾರಣೆ, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ, ಮುದುಕ ಪತಿ, ತರುಣಿ ಹೆಂಡತಿಯರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಷಮ ವಿವಾಹದಿಂದಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಕುರಿತು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ' ದಲ್ಲಿ ರಾಜ, ರಾಣಿ, ಯುವರಾಜ ಎಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಗರುಡರು ಇದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಂಗಬೆಲ್, ಸೈಕಲ್ (ಗರುಡರು ಈ ವಾಹನಕ್ಕೆ ದ್ವಿಪಾದ ಶಕಟ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ) ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳಿವೆ. ಮಗನ ಸಲುವಾಗಿ ನೋಡಿದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ತಂದೆ ಮುದುಕ ರಾಜ ತಾನೇ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತರುಣಿ ಪತ್ನಿ, ಮಲ ಮಗನನ್ನು ಮೋಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಲಮಗ ಅವಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವಳು ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಸಲ್ಲದ್ದನ್ನು ವೃದ್ಧ ಪತಿಗೆ ಹೇಳಿ, ಮಗನನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲಬಯಸುವ ಕಥೆ. ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ –

೪೪. ಶ್ರೀರಂಗ – ಹರಿಜನ್ವಾರ' – ಪುಟ.

[illegible]

ಶರಾವತಿ – ಪ್ರಿಯಾ ...

ಕಮಲಾಕರ – ದಯಮಾಡಿ ನನ್ನ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆ. ಅವಾಚ್ಯ ನುಡಿಯಬೇಡ.

ಶರಾವತಿ – ಅವಾಚ್ಯ ನುಡಿಯಬೇಡವೆಂದು ನೀನೆಲ್ಲ ಹೇಳುವಿ ? ಆದರೆ ನನ್ನೀ ಪ್ರೇಮವು ಅದನ್ನು ಕೇಳಬಹುದೆ ? ಬರಿಯ ಪ್ರಿಯನೇ ಏಕೆ ? ಮನೋಹರಾ .. ಮಮಹೃದಯಕಾಸಾರಾ, ಮರುಳಾ, ಮಮಚಿತ್ತ ಚಕೋರ ಚಂದ್ರಾ , ಮಮ ಮನೋಮಂದಿರ ನಿವಾಸಾ ..

ಕಮಲಾಕರ – ಅಯ್ಯೋ ಕೇಳೆನು .. ಕೇಳೆನು .. ದೇವಿ ನಿನಗೆ ದೀರ್ಘ ದಂಡ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡುವೆನು .... ''[೪೫]

ಗರುಡರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಭಾಷೆಯಾದರೂ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ''ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯ ನಾಟಕವಾಗಿಯೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದಿದ್ದಾರೆ''[೪೬] ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಡಾ. ಪ್ರಕಾಶ ಗರುಡ ಅವರದು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾವ್ ಅವರು ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟು ರಂಗ ತಂಡಗಳು ಆಡುವದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದರು. ವಜ್ರಮುಕುಟ, ರಾಮಕುಮಾರ, ಸ್ತ್ರೀಧರ್ಮರಹಸ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಭ್ರಮ, ಪತಿತೋದ್ಧಾರ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು. ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಆಗ ಬಹು ಬೇಡಿಕೆಯ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದವಂತೆ. ಅವರು ಆಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಸಮರ ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿದರೆ – ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಭೀಮರಾಯ, ತಾಯಿಸಾಹೇಬ, ಕೃಷ್ಣಾಜಿ, ಸಾವಿತ್ರಿಬಾಯಿ, ಮುಂತಾದವರು ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ಮ್ಯಾನಷನ್ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಅಪಭ್ರಂಶ ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮ್ಯಾನಶನ್ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಲಿಡಿರಿ ಮಡ್ಡಿನಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ ಶೆಗಣಾ ಕೂಡಿಸಿ ಅದರೊಳಗೆ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಕಾಲ ಇರಟಾವಲ್ಲ'' – ಹೀಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಮಿಶ್ರಿತ ಭಾಷೆ. ಜನರಿಗೆ ನಗೆಯುಕ್ಕಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಬೇರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದನುಂಗಯ್ಯ ಆಚಾರ, ವಿಷ್ಣುಪಂತ, ಮಲ್ಲ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಪಕ್ಕಾ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೇಸಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಮಲ್ಲ – ನೀ ಹೇಳೂದೆಲ್ಲ ಸುಳ್ಳಲೇ ಮಗನ. ದ್ಯಾವಿ ಪ್ರಸಾದ ಅಂದರ ಶೆರೆ ಕುಡದರ ಮೈಯ್ಯಾಗ ಶಕುತಿ ಬರತೈತಿ. ಶೆರೆದಂತ ಪಾಡಾ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮನಿ ಬಿಡ್ರಿ , ಹೆಣತಿ ಬಿಡ್ರಿ, ಶೆರೆ ಮಾತ್ರ ಬಿಡಬ್ಯಾಡರೆಪ್ಪಾ ಅಂತಕ್ಯಾಸ ಎಲ್ಲಾರಿಗೂ ಸನಮಾಡಿ ಹ್ಯಾಳತೀನಲೆ ಮಗನ ! ''[೪೭]

ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ'' ವಿಡಂಬನೆಗಲ್ಲದೆ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗದ ನಾಟಕಕಾರನು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅಪವಾದವೆಂದರೆ ಸಂಸ ಮತ್ತು ಸಮೇತನಹಳ್ಳಿ ರಾಮರಾಯರ ಕೃತಿಗಳು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು,

---

೪೫. ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು – 'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ' – ಪುಟ ೭೩.
೪೬. ಪ್ರಕಾಶ ಗರುಡ – ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು –, ಪುಟ ೫೬.
೪೭. ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು 'ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಸಮರ' ಪುಟ ೧೧೯.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗದ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆಗಳಾಗಿದ್ದವು"[೪೮] ಎಂದು ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಕಥಾ ದ್ರವ್ಯ ರಚನಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಮೇಳವಿಸಿ ಕಟ್ಟಿದ ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಪಾರಸೀಕರು. ಮಹಾಕವಿ ಈಸ್‌ಕಲೀಸ್ ನ 'ಪರ್ಶಿಯನ್ಸ' ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ರೂಪ ಇದು. ಮೂಲ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಲಮಿಸ್ ಕವನದ ದೃಶ್ಯ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲವದು. ಇದರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಆಗ ಪರಕೀಯರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಳಲುತ್ತಿದ್ದ ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರದ ದಾರುಣ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. ಮೇಳವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಭಾಷೆಯಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾದವು.

ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸೋಗಲಾಡಿತನ, ಕುರುಡು ನಂಬಿಕೆ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಶೋಷಣೆ, ಬಡತನ, ಅನಕ್ಷರತೆ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳು ಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತಿ ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ರಂಗಭೂಮಿ ಅವರ ನೆಚ್ಚಿನ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟು ಗದ್ಯವನ್ನೂ, ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಗದ್ಯ ನಾಟಕ, ಗೀತ ನಾಟಕ, ವಿಡಂಬನೆ, ನೆರಳ ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ದೃಶ್ಯದ ವಿಡಂಬನೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿನೋದ ಕಟಕಿ ಹಾಗೂ ಚುಚ್ಚುಮಾತುಗಳು ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಹರಿತ ತಂದಿವೆ. ಅವರ 'ಜಂಬದ ಜಾನಕಿ' ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೊನಚು ಭಾಷೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ–

ಜಾನಕಿ– ಇದು ಟಾರ್ಪೆಡೋ ಟ್ಯೂಬು ಅಂತ ಕಾಣುತ್ತದೆ– ಅಲ್ಲದೆ ಸಬ್‌ಮರಿನೋ– ಏನೋ. ನೀನು ಏನೇ ಹೇಳು, ನೀರದೆ– ನನಗೆ ಈ ಸೀರೆ ಬಣ್ಣವೇ ಹಿಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನೀರಿನ ಹತ್ತಿರ ಹಿಡಿಯುವುದೇ ತಡ– ಬಣ್ಣ ಪರಾರಿ. (ಆ ಸೀರೆ ಹಿಡಿದು ನೋಡಿ) ಅಲ್ಲದೇ ಇದೆಂಥ ಅಂಚು– ಎಂಥ ಸೆರಗು ? ಸೀರೆಗೆ ಮೈಯೇ ಇಲ್ಲಾ– ಎಲ್ಲಾ ಅಂಚೇ.

ನೀರದ– ಹೌದಕ್ಕ. ನಮ್ಮ ಅಮ್ಮ ಧರ್ಮಾವರಂ ಸೀರೆ ಉಟ್ಟರೆ ಇವರೆಲ್ಲ ಹಳೇ ಫೆಶನ್ ಎಂದು ನಗುತ್ತಾರೆ. ಇದೆಂಥ ಪೇಶನೋ ?

ಜಾನಕಿ– ಇದು ಡಿಸ್ಟ್ರಿಕ್ಟ್ ಬೋರ್ಡ್ ಫೇಶನ್.

ನೂತನಿ– ಡಿಸ್ಟ್ರಿಕ್ಟ ಬೋರ್ಡ ಫೇಶನು !

ಜಾನಕಿ– ಸಿಟ್ಟು ಮಾಡಬೇಡವೇ ನೂತನಿ.. ಇದರ ಅಂಚು ಡಿ.ಬೋರ್ಡ ರಸ್ತೆ ಹಾಗಿದೆ ಅಂದೆ."[೪೯]

'ಜಂಬದ ಜಾನಕಿ' ಯಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ಮಣಿಗಳೇ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಸೀರೆ ವಸ್ತು–ಒಡವೆಯೇ ಕಥಾ ವಸ್ತು. ಇದೊಂದು ಮಾತಿನ ಮಂಟಪ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಆಡುಮಾತು ಸಾಲುಸಾಲಿನಲ್ಲೂ ಪುಟಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪಿಸುಮಾತಿನ ಹುಸಿ ಗೊಂದಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಎಡೆ

---

೪೮. ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೩೩೧.

೪೯. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಜಂಬದ ಜಾನಕಿ – ಪುಟ ೭೬.

ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇಂತಹದೇ ಹಗುರವಾದ ವಿಡಂಬನೆ ಓಂದೇ ಹಾಡು' ಬರುವುದು ಸಿಕ್ಕ – ಕೊಡುವದು ತಪ್ಪ'' ಎಂಬ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ಕುಡಿತದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾರಂತರು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ 'The First Distiller' ದ ಅನುವಾದ 'ದೆವ್ವನ ಜಾಲ ' ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ರೈತಾಪಿ ಜನರನ್ನು ಕುಡಿತ ಎಂಬ ವ್ಯಸನ ಯಾವ ದುರಾವಸ್ಥೆಗೆ ಈಡುಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನುದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ರೈತಾಪಿ ವರ್ಗದವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ್ದಾರೆ.

ರೈತ – ಏನು ಮಾಡಲು ಹೊರಟೆ ? ಏ ಹುಚ್ಚ ಇಂಥ ಚೆನ್ನದ ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಚಲ್ಲುವಿಯಲ್ಲ? ಮುದಿ ಗೂಬೆ ಎಲ್ಲಿ!
ಹೂಂ – ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬರಿದು ಮಾಡಿದೆ.''[೫೦]

ಕಾರಂತರು ,ಮೂರ್ತಿಯ ಮದುವೆ, ನಮ್ಮೂರಿನ ನಾಗಪ್ಪಗಳು, ನಮ್ಮ ಜಾತಿ, ಕಟ್ಟೆ ಪುರಾಣ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಿಶಾಚಿ, ಬಿತ್ತಿದ ಬೆಳೆ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಓರೆ ಕೋರೆಗಳನ್ನುತಿದ್ದುವ ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರಂತ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಅಜ್ಜಂಪುರ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, ಗಂಡು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಕೌಶಿಕ ' ಶಿವಾಜಿಯ 'ಸ್ವರಾಜ್ಯ' 'ಮಹತ್ವ ' 'ಕೋಲಾಹಲ ' ಘೋಷಯಾತ್ರೆ , 'ಅಕ್ಷಯ ಪಾತ್ರ', 'ಅಕ್ಷಯ ವಸ್ತ್ರ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು . ೧೯೩೪ – ೩೫ ರಲ್ಲಿ ಕಾಕನ ಕೋಟೆ, ಹೆಗ್ಗಡೆದೇವನ ಕೋಟೆಯ ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಕುರುಬರ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಕನ್ನಡ ಪದಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದರು. ಆ ಪದಗಳ ನಿಘಂಟು ಅರ್ಥ ಸಹಿತ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿನ ಜನಜೀವನ ಆಧರಿಸಿ 'ಬಿಸ್ಲಾಡಿ ಚೆಲ್ವಿ ' , 'ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ', ಕುರುಬನ ಮೋಕ್ಷ, ನಾಲ್ಕು ನಗಾರಿ ಕಿವುಡರು ಎಂಬ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಆಡುಮಾತನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸಿ ಆ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸದು ಎನಿಸಿದರು.[೫೧]

ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ವರಕವಿ, ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತ ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರು ತಿರುಕರ ಪಿಡುಗು , ಸಾಯೋ ಆಟ, ಜಾತ್ರೆ, ಹೊಸ ಸಂಸಾರ, ಉದ್ಧಾರ , ಗೋಲ್ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದ್ದ ಅನೇಕ ಅನಿಷ್ಟಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಉದ್ಧಾರ ನಾಟಕವು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ ' ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ ರಚಿಸಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪದ, ಭಜನೆ, ತತ್ವಪದ, ಸಂಗೀತ ಲಾವಣಿಯಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆಯಂತಹ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಉದ್ಧಾರ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಳೆವರ್ಗದವರ ಭಾಷಾ ವಿಧಾನ, ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಆಡು ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದು ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಭಾಷಾ ವಿಧಾನ ಶಿಷ್ಟತನದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ರಾಯರು – ಶುನೀಚೈವ ಶ್ವಪಾಕೇಚ ಪಂಡಿತಾ ಃ ಸಮದರ್ಶನ ಃ – ಹೀಂಗ ನಮ್ಮ ಸ್ವಾಮೀಜಿಯವರ ಆಚರಣೆ
ಅದ. ಅವರ ಯೋಗ್ಯತಾ ಎಲ್ಲೆ? ನಿಮ್ಮ ಯೋಗ್ಯತಾ ಎಲ್ಲೆ ಭಟ್ಟರ ? ''[೫೨]

---

೫೦. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ದೆವ್ವದ ಜಾಲ – ಪುಟ ೧೫೮.
೫೧. ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ – 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ' – ಪುಟ ೩.೬೮.
೫೨. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ – 'ಉದ್ಧಾರ ' – ಪುಟ ೨೧೭.

ದುರಗಪ್ಪ – ಬಸವಣ್ಣದೇವರ ಗುಡಿ, ಹಾದ್ಯಾಗ ಆಕ್ಕೈತಂತ. ಆ ಜಾಗಾ ನಮಗೂ ಗುಡಿ ಕಟ್ಟಾಕ ಸಿಗೂದಲ್ಲ ಅಂತ ಹುಕುಂ ಬಂದೈತಂತ. ವಕೀಲರ, ನಾವೂ ಇದನ್ನ ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬಿಡಬಾರದ್ರಿ. ನಾವೂ, ಕಮೀಶನರ ಮಟ ಹೋಗೇಬಿಡಬೇಕೂ ಅಂತೀನ್ರಿ... ನಿಮ್ಮದೇನ್ರಿ ಮತ್ತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ? ಹೋಗೋಣಂತೀರೋ ಬ್ಯಾಡಂತೀರೋ... ?''೫೩

ಇಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ರಾಯರ ಪಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಬಳಸಿ ಧಾರವಾಡದ ದೇಸೀ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ಭರಮಪ್ಪನ ಭಾಷೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆ 'ಹಾದ್ಯಾಗ' ಹುಕಂ' ಮಟ... ಬಂದೈತಂತ' ಮುಂತಾದ ದೇಸೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯಲು, ಭಾಷೆ ಜೊತೆ, ಭೌಗೋಳಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪುರಸ್ಕೃತ ಡಾ. ವಿ.ಕೃ.ಗೋಕಾಕರು ಖ್ಯಾತ ಕವಿಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು, ನಾಟಕಕಾರರು. ಅವರು ವಿಮರ್ಶಕವೈದ್ಯ ಎಂಬ ಉತ್ತಮ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಯುಗಾಂತರ, ಜನನಾಯಕಗಳಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಯುಗಾಂತರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು 'ಹೊಸಬಾಳಿನ ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಯೋಗ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಯುಗಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಬಾಳು–ಪ್ರೇಮ ವಿವಾಹ, ತಾಯ್ತನ, ಇತ್ಯಾದಿ ಘಟನೆಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೋಸಲೇಂದ್ರ ಕವಿ, ಕಿಶನ್ ಕಿಶೋರ ದಿಲ್ಲಿಯ ಆಗರ್ಭ ಶ್ರೀಮಂತ. ಕೋಸಲೇಂದ್ರನ ಸೌಂದರ್ಯ – ಕಲ್ಯಾಣಗಳ ಸಮನ್ವಯ, ಮೃಣಾಲಿನಿಯ ಎದೆ ಮನಗಳನ್ನು ಈ ಸಮನ್ವಯವು ಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರೀತಿಯ ಮೂಲಕ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದ ವಿಧಾನ.. ಕಿಶನ್ ಕಿಶೋರ ದಂಪತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ – ಸಂಸಾರಗಳ ಎಳೆತ, ಕಾಂತಿ ಚಂದ್ರ ದಂಪತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರಿಯತೆಯ ಪ್ರಬಲತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದದ್ದು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ ಉಜ್ಜೀವನದ ಒಂದು ಪರಿ. ಈ 'ಯುಗಾಂತರ' ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಉದಾಹರಣೆ –

ಕೋಸಲೇಂದ್ರ – ಮತ್ತೆ ರೋಹಿಣಿ ದೇವಿಯರ ಮನೆ ಇದೆಯಲ್ಲ?

ಮೃಣಾಲಿನಿ – ಮನೆ ಏನೋ ಇದೆ. ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ತಂದೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸೇವೆಯ ಅಹಂಕಾರ ತುಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಸೇವೆಯ ಅಹಂಕಾರ ತುಂಬಿದೆ.
ಕೋಸಲೇಂದ್ರರೇ, ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಯು ವಾಸ್ತವವಾದಿ. ಅವನಿಗೆ ಆತ್ಮ ವಂಚನೆಯನ್ನು ಕಂಡರೆ ಬರ್ಷಣ. ಆ ನಿಮ್ಮ ಕಿಶನ್ ಕಿಶೋರರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ವಪ್ನವನ್ನು ಕಂಡಂತೆ. ''೫೪

ಇಡೀನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗರ್ಭ ಶ್ರೀಮಂತ, ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ಕಾಮ್ರೇಡ್ ಮೃಣಾಲಿನಿ, ಕವಿ ಕೋಸಲೇಂದ್ರ, ವ್ಯಾಪಾರಿ ಸೇಠ ಬನಸೀಲಾಲ್ ಆಗರ್ಭ ಶ್ರೀಮಂತ ಕಿಶನ್ ಕಿಶೋರ ಮತ್ತು ದಯಾರಾಂ, ಓಂಪ್ರಕಾಶ ಸೇವಕರು,

---

೫೩. ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ – 'ಉದ್ಧಾರ – ಪುಟ ೧೭೮.
೫೪. ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ – 'ಯುಗಾಂತರ' ಪುಟ

ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ವರ್ಗದ ಜನರಿದ್ದು ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಪುಸ್ತಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಲೇಖಕರೇ ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ''ಕನ್ನಡದ ನೆಲವನ್ನೇ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದಿಲ್ಲಿ– ಮಾಹುಗಳ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಿದೆ. ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ವಿವಿಧ ದೇಸಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ಇಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸವಾಗುವಂತೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ.'' – ಎಂದು ಬರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಯಾವ ಹಂತದಲ್ಲೂ ದಿನನಿತ್ಯದ ಧಾಟಿಗೆ ಬಾರದೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪುಸ್ತಕೀಯ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ನೀರಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಇಡೀ ನಾಟಕ , ತಂತ್ರಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳು ನೀರಸವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಪದ್ಮಶ್ರೀ ಪುರಸ್ಕೃತ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕಕಾರ ಜಡಭರತ (ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ)ರು ಅನಾಮಧೇಯ, ಜಡಭರತ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮೂಕಬಲಿ , ಆ ಊರು– ಈ ಊರು, ಕದಡಿದ ನೀರು, ಸತ್ತವರ ನೆರಳು, ನಾನೇ ಬಿಜ್ಜಳ , ಮುಂತಾದ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದವರು. '' ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಾದೆಮಾತು– ಆಡುನುಡಿ ಪಡೆನುಡಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಜಡಭರತರು ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ– ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದವು.'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಸಬರದ. [೫೫] ಮೂಕಬಲಿ, ಒಂದು ನದಿಯ ಎರಡೂ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ನಾಗರಕೋಟೆ, ಹಾಲಳ್ಳಿ , ಊರುಗಳು– ಈ ಎರಡೂ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ವೈಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಜಗಳವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೆಣ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಗರ ಕೋಟೆಯ ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕರು, ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ರಾಮಣ್ಣ ಇವರಿಬ್ಬರ ಮನೆತನದ ಕಥೆಯೇ ಆ ಎರಡು ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು , ಹಾಗೂ ಇಡೀ ದೇಶವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುವ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು , ಸಂಕೀರ್ಣ ಆಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಅಚ್ಚ ದೇಸೀ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ–

ಸೀತಕ್ಕ– ಶೀನೂಮಾಮಾನ ಸುದ್ದಿ ಏನರ ಬಂತೇನು ?

ರಾಮಣ್ಣ – ಬಂದದ .... ಹೇಳಿಕಳಿಸ್ಯಾನ ಇವತ್ತ ರಾತ್ರಿ ಬಂದೇ ಬರತೀನಿ ಅಂತ ... (ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ) ಈಗ ಬಂದರೂ ಬರಬಹುದು ... ಬಂದ ಮ್ಯಾಲ ನಾವು ಹೋಗಿ ಬಿಡೋಣು . (ಆಚಾರ್ಯರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವರು) ತೊಗೊಳ್ರಿ ., ಎಲಿಡಿಕಿ ಹಾಕ್ರಿ .. (ಡಬ್ಬಿ ಸರಿಸಿ ರುದ್ರಪ್ಪನಿಗೆ) ಮತ್ತೇನ ರುದ್ರಪ್ಪ ... ಮಗ ಸೊಸಿ ಪಾಡದಾರಿಲ್ಲೋ ಈಗ ?

ರುದ್ರಪ್ಪ – ಎಲ್ಲಾ ಧಣೇರ ಪುಣ್ಯೇವು ... ಒಳಗ ಕರಕೊಂಡು ಬಾಳೇವು ಮಾಡಾಕತ್ಯಾನ್ರಿ ... ಏನ s ಅನ್ರಿ ಧಣಿ, ಕ್ವಾಟೀ ಗಂಡ ಆಗಲೀ ಹಣ್ಣ ಆಗಲಿ ಬಾಳೆ ಮಾಡೋವು ಅಲ್ಲ ತಗೀರಿ ... ಹೋದಲ್ಲೆ ಬೆಂಕಿ ಇಟ್ಟು ಕಣ್ಣೀರು ಕುಡಸೋವು.

ರಾಮಣ್ಣ– ಎಲ್ಲಾ ನಾವು ಬೇಕಾಧಾಂಗ ಇದ್ರ ಅದಕ್ಕ ಪ್ರಪಂಚ ಅಂತ ಯಾಕ ಅನಬೇಕು ರುದ್ರಪ್ಪ ? ನಗಿ ಮನಿಯವ ನೀನು ನೀನಾರ ಹಿಂಗ ಅನಬಾರದು .[೫೬]

---

೫೫. ಬಸವರಾಜ ಸಬರದ – ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ೧೯೮೭, ಪುಟ ೨೮

೫೬. ಜಡಭರತ – 'ಮೂಕಬಲಿ' ಪುಟ ೨೭.

[illegible]

ಸಮಾಜದ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಕುಟುಂಬದ ಹಿರಿಯನ ಭಾಷೆ ರಾಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಸೀತಕ್ಕರ ಭಾಷೆಯಾದರೆ, ಅಧೀನವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಡೆಯರ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಆತ್ಮೀಯನಾದ ಕಾರ್ಮಿಕ ರುದ್ರಪ್ಪನ ಭಾಷೆ ಕೆಳವರ್ಗದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ – ಎಲಿಡಿಕೆ, ಪಾಡದಾರ, ಪುಣ್ಯೇವು, ಕ್ವಾಟೀ, ಬಾಳೇ ... ಈ ರೀತಿಯ ಶಬ್ದಗಳು ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಅಚ್ಚದೇಸೀ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಜೀವಂತಿಕೆ ಭಾಷೆಯ ಸತ್ವ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಜಡಬರತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ''ಅಟ್ಟವ್ಯಾಲ ಒಲಿ ಉರೀತು ಕೊಟ್ಟವ್ಯಾಲ ಅಳಿಯ ಉರದ'' ' ಮನಕಂಜದಿದ್ದರೂ ಜನಕಾರೆ ಅಂಜಿ ನಡೀಬೇಕು'' ಹಣ್ಣೆಲಿ ಕಂಡು ಹಸಿರೆಲಿ ನಗುತ್ತಿದ್ದವಂತ – ಇಂಥಾ ಗಾದೆಗಳು ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ.

, ಜಡಭರತರ ಹಾಗೆಯೇ ರಂ.ಶ್ರೀ ಮುಗಳಿಯವರು ಪಾವನ ಪಾವಕ, ಎತ್ತಿದ ಕೈ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾಗ್ಯಶ್ರೀ, ಪರಿವರ್ತನ, ಮದಿವಿ ಪತ್ತಲ, ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಚತುರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆದರು. ವಿ.ಎಂ. ಇನಾಮದಾರರ 'ಬಿಡುಗಡೆ' ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರ 'ಆ ಮನಿ' ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯಾ ವಿಶ್ಲೇಷಕ ನಾಟಕಗಳು. ಇನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ, ಸಮತಾವಾದದ ನೆಲೆಯ ಆದರ್ಶದ ಬದುಕಿನ ನೇತಾರರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದವರು ಲಂಕೇಶರು. ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ, ಟಿ.ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ, ಸಿದ್ಧತೆ, ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ, ಮುಂತಾದ ಅಸಂಗತ ಶೈಲಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಲಂಕೇಶರು ನೀಡಿದರು.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ, ಒಡಕಲು ಬಿಂಬ, ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಂ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಎಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾದುದು , ಅವುಗಳ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆ ಎಷ್ಟು ಕಠಿಣ , ನೈತಿಕತೆಯ ಬೇಲಿ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಎಂಬಂತಹ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಂ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಜನರ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರಗಳು ಅವರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿವೆ.

ಕಂಬಾರರು ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ, ಹರಕೆಯ ಕುರಿ, ಕಾಡು ಕುದುರೆ, ನಾಯಿ ಕತೆ, ತುಕ್ರನ ಕನಸು, ಖರೋಖರ, ಚಾಳೇಶ ಮುಂತಾದ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ವರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ಬಡತನ , ಶೋಷಣೆ, ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ , ಅನಾಚಾರ, ಲೈಂಗಿಕ ಶೋಷಣೆ, ಅನೈತಿಕತೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ಕಂಬಾರರ ಹಾಗೂ ' ಕದಡಿದ ಕೆರೆ', 'ಹಾವು ಹರಿದಾಡತಾವ'ಮುಂತಾದ ನಾಟಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಹೂಲಿ ಶೇಖರ ಅವರ ಭಾಷೆ ಸತ್ವಯುತವಾಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿನುಡಿಯುವ ಭಾಷೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು, ಓದುಗರನ್ನು ಗುನುಗುನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ದಿಂದ ಇಂದಿನ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ವರೆಗೂ ಸಮಾಜದ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದಿವೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಅವು ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ವಸ್ತು , ಆಯಾ ಕಾಲದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಮನೋಭಾವಗಳು, ನೋಡುವ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಿಗೆ ತುಲನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಸಕ್ಕರಿ ಬಾಳಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಚ್.ಎನ್.ಹೂಗಾರರ ವರೆಗೆ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ, ಪ್ರಯೋಗಗಳು

ಆಗಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ , ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿವೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ , ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಮುಂದೆ ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಆಗಮನದಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸ ತಿರುವು ಪಡೆಯಿತು. ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾತನಾಡುವಂತೆಯೇ ರಂಗದ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಭಾಷಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರೇ ಕೈಲಾಸಂ. ಆಗಿನಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಗರಿಗೆದರಿತು. ಊರು ಊರುಗಳಲ್ಲಿ, ಗಲ್ಲಿ ಗಲ್ಲಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯ , ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡವು. ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅನುಕೂಲಕರ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸರಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನದ ವೇಷ-ಭೂಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ರಂಗಪ್ರಿಯರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಪ್ರಮಾಣ ಹೆಚ್ಚು ಆದಂತೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವವರು , ಆಡುವವರ ಖಯಾಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಧಾರವಾಡ , ಮೈಸೂರು , ಬೆಂಗಳೂರು , ಗುಲಬರ್ಗಾ , ಮಂಗಳೂರು ಹೀಗೆ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಹೆಚ್ಚು ಇರುವ ಊರಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಿಲಾಸೀ ತಂಡಗಳು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸತೊಡಗಿದವು. ಅವರವರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ನಾಟಕ ಬರೆಯುವವರ ಪಾತಳಿ, ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸ, ಆಡುವ ನಟರ ಶಿಕ್ಷಣ ತರಬೇತಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆ , ಸಂಸ್ಕೃತಿ , ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದವು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು, ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು , ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೃಷಿಯನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದಂತೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ತಂತ್ರ , ಭಾಷೆ , ವಸ್ತು , ವಿನ್ಯಾಸದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕೈಕೊಂಡರು. ಹಾಗಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು , ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು, ಈಗಲೂ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೂ ಗಣನೀಯವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ, ದೇಸೀ , ಮಾರ್ಗೀ, ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗ್ರಾಮ್ಯಭಾಷೆ, ವರ್ಗೀಕೃತ ಭಾಷೆ , ಜಾತಿವಾಚಕ ವಿಶೇಷತೆಯ ಭಾಷೆ , ವೃತ್ತಿ ವೈವಿಧ್ಯದ ಭಾಷೆ , ಜನಪದ , ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆ ಹೀಗೆ ಸಮಾಜದ ಆಯಾ ಕಾಲದ, ಆಯಾ ಕಥಾವಸ್ತು, ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪೂರಕ ಭಾಷೆ, ನಟರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಭಾಷೆ, ವಿಲಾಸೀ ಜೀವನಾಡಿ. ಈ ರೀತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿದೆ ಹಾಗೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಾಡ್ತಿಲ್ಕತ್ತಾರ' , 'ಆಗ್ತದ', 'ಊಟಕ್ಕೂತಾರ', 'ಮಾಡ್ಲಿಕ್ಕೇಬೇಕು' ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾದರೆ, ಸಮಾಜದ ಕೆಳವರ್ಗದ ಉಪಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ – 'ಮಾಡಾಕತ್ತಾರ' , 'ಕುಂತಾರ' ಎಂಬಂಥ ಪದಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ತಳಹದಿ. ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡ, ಮೈಸೂರು, ಮಂಗಳೂರು, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಷೆಗಳ ಶಿಷ್ಟಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಾಗೆಯೇ, ದೇಸೀ ಉಪಭಾಷೆಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಮೇಲ್ವರ್ಗ-ಕೆಳವರ್ಗದ ಭಾಷೆಗಳೂ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಕೆಲವು ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆ, ನೀರಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕಗಳೂ ಇವೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪಾತ್ರಗಳು – ಭಾಷೆ :–

ನಟನಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ನಾಟಕ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವದು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ. ಭಾಷೆಯು ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಗ. ಮತ್ತು ಅದುವೇ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮ. ನಾಟಕಕಾರ ಬದುಕನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಆಡುವ ಮಾತು ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ಎರಿಕ್ ಬೆಂಟ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಮೂರು ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ– 'ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ, ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ, ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸೂಚಿತವಾಗಿದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥವೊಂದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತದೆ. '' ಅಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆಯು ನಾಟಕದ ಬಂಧ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು , ಪಾತ್ರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿರುವ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಇದೆಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.[೫೭]

'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ 'ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದರೂ ಅದು ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಬೇರೆಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರದ ಪಾತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿವೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಇವು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಸ್ವಭಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಆಚಾರ–ವಿಚಾರ,ವಾಚಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿವೆ. ಹೀಗೆ ಈ ವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ಪಾತ್ರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರವೂ ಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲೇ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿವೆಯಾದರೂ ಹಾಗೆ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಟರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ – ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗಲೂ ಆಯಾ ಪಾತ್ರ ಅವರ ಅಭಿನಯ, ವಾಚಿಕತೆ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮಂತ್ರಿಗಳು, ವಿದೂಷಕ, ರಾಜಗುರು, ಋಷಿಗಳು, ಸೇವಕರು, ಸೈನಿಕರು, ರಾಜಮಾತಾ, ರಾಣಿ , ಸಖಿಯರು , ನಟಿ , ದೇವರು, ನಾಯಕ, ಖಳನಾಯಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಗವತ, ನಟಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಮ್ಮೇಳ, ಜವಾರಿ, ಕೊರವಂಜಿ, ಮಂತ್ರವಾದಿ, ದೂತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿ, ರಾಜಕಾರಣಿ, ಚೇಲಾ, ಮಂತ್ರಿ, ಅಧಿಕಾರಿ, ಯುವತಿ, ಪತ್ರಕರ್ತ, ಮುಂದಾಳು, ಡ್ರೈವರ್, ಗೌಡ, ಕಳ್ಳ, ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ, ವಕೀಲ, ಪೂಜಾರಿ, ಕಾರ್ಮಿಕ, ಸೂಳೆ, ವ್ಯಾಪಾರಿ, ದಲ್ಲಾಳಿ, ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಇವೆ. ಸುತ್ತಲೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿವೆ.

ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ವರ್ಗ–ಕೆಳವರ್ಗ, ಹೆಣ್ಣು–ಗಂಡು, ಸುಶಿಕ್ಷಿತ–ಅಶಿಕ್ಷಿತ, ನಗರ–ಗ್ರಾಮ, ದೇಸಿ–ಮಾರ್ಗ, ಉಚ್ಚಪಾತ್ರ–ನೀಚಪಾತ್ರ, ಇವುಗಳು ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಭರತನು ಒಬ್ಬ 'ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹೇಗೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಧ್ವನಿ ಹೊರಡಲು ಎದೆ, ಕಂಠ, ಶಿರಸ್ಸು ಎಂಬ

---

೫೭ . ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಡೋಣೂರ ,ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ಪುಟ ೧೧೨.

ಮೂರು ಸ್ಥಾನಗಳು. ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದವನ ಜೊತೆ ಶಿರಸ್ಸಿನಿಂದ ಮಾತನಾಡುತ್ತೇವೆ.ಉದಾ – 'ಏ ಯಾರಲ್ಲಿ .... ! ಹಣ್ಣನ್ನು ಹರಿಯುತ್ತಿರುವವರು ' ಎಂದ ಕಿರುಚಿದರೆ , ಅಷ್ಟು ದೂರವಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕಂಠದಿಂದ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಉದಾ –' ನೀನು ಯಾವ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿರುವಿ ? ' ಎಂದು. ತೀರಾ ಹತ್ತಿರದವರಾದರೆ ಪಿಸುಗುಡುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಸ್ವಗತ ಇಲ್ಲವೆ ಆಪ್ತತೆಯಿಂದ ಮಾತನಾಡುತ್ತೇವೆ. ಉದಾ – 'ಪ್ರಿಯೆ, ಈ ನಿನ್ನ ಅಧರಗಳು ರಸಪೂರಿ ಮಾವಿನ ಹೋಳುಗಳು ' ಇತ್ಯಾದಿ. ಹೀಗೆ ಸ್ವಗತೂ ಕೂಡ. ಎದೆಯಿಂದಲೇ ಹೊರಡುವ ಮಾತು. ಉದಾ – ಚಿರಂಜೀವಿ – '(ತನ್ನಲ್ಲಿ) ಗುರುವರ್ಯರಾದ ಜೈಮಿನಿ ಮಹರ್ಷಿಗಳು ತದೇಕಚಿತ್ತರಾಗಿ ಹಗಲಿರುಳೆನ್ನದೆ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಗ್ರಂಥರಚನಾ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿರುವರು. ಈ ದಿನ ಫಲಾಹಾರವನ್ನು ಸಹ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಲ್ಲ. ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲವು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತ ಬಂದಿತು. ಈಗಾಗಲೇ ನಾನು ಎರಡು ಸಲ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಮಾತಾಡಿಸಲು ಹಿಂಜರಿದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋದೆ. ಮಾತನಾಡಿಸಿದರೆ ಅವರ ಯೋಚನಾ ಧಾರೆಗೆ ಭಂಗವುಂಟಾದೀತು ! ಕುಪಿತರಾದಾರು ,! ಏನು ತಾನೇ ಮಾಡಲಿ ? (ಥ್ಥಂ ಎಂದು ಕೆಮ್ಮುವನು)[೫೮] ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಮನದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಸ್ವಗತ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಉದಾತ್ತ,ಅನುದಾತ್ತ, ಸ್ವರಿತ, ಕಂಪಿತ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವರ್ಣಗಳು.ಇವುಗಳನ್ನೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವದರ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾ – ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಿತ ,ಉದಾತ್ತ ಮುಂತಾಗಿ.[೫೯] ಮುಂದೆ ಕಾಕು, ಅಲಂಕಾರ ಅಂಗಗಳನ್ನೇ ನಟರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಸಮೃದ್ಧವಾಗುವದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ದಶರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು , ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ, ಆಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಭರತಮುನಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನಿದ್ದು ಶೃಂಗಾರ ಇಲ್ಲವೆ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂಕದ ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ. ಪ್ರವೇಶಕದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಇಲ್ಲವೇ ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇರಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಂದರೆ ರಾಜ, ರಾಣಿ, ರಾಜಮಾತೆ, ಮಂತ್ರಿಗಳು ವಿದೂಷಕ ಇವರುಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅದು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅಮಾತ್ಯ ಶ್ರೇಷ್ಠಿ – ಅಂದರೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ , ಶ್ರೀಮಂತ ಇದರ ನಾಯಕರಾಗಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ ನಾಯಕನಿರುವದಿಲ್ಲ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಧ್ಯಮ, ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ದಾಸಿ, ವಿಟ, ವೇಶ್ಯಾ ಸ್ತ್ರೀ, ನೀಚ ಕುಲದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ದೇಸಿಯ ಆಡುಮಾತನ್ನಾಡುತ್ತವೆ. 'ಸಮವಕಾರ'ವು ಮೂರು ರೀತಿಯ ಶೃಂಗಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. 'ಈಹಾಮೃಗ'ದಲ್ಲಿ ದೇವತೆ ಮತ್ತು ಮಾನವರ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಕಲನವಿದೆ. 'ಡಿಮ'ದಲ್ಲಿ ದೇವ–ದಾನವರ ಕತೆಗಳಿದ್ದು ಅದ್ಭುತ, ಭೀಭತ್ಸ ,ವೀರ ರಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವತಿ, ಆರಭಟಿ ವೃತ್ತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು 'ವ್ಯಾಯೋಗ'ದಲ್ಲಿ ದೇವತೆ ಇಲ್ಲ ರಾಜರ್ಷಿ ನಾಯಕ. ಕರುಣ ರಸ ಹೊಂದಿದ್ದು 'ಅಂಕ' ಪ್ರಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯ ಅಳುವಿಕೆ ಇದ್ದು ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯದು. 'ಪ್ರಹಸನ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರ ಈಗಲೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತು ಇರುತ್ತದೆ. ತಾಪಸ, ಭಿಕ್ಷು, ಶ್ರೋತ್ರೀಯ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ನೀಚ ಜನರುಳ್ಳದ್ದು. ಹಾಸ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿದ್ದದ್ದು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡೆ–ನುಡಿಗಳ ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ತೋರಿಸಲಾಗುವದು. ಇನ್ನು 'ಭಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಹಾಗೂ ವೀರ ರಸವನ್ನು

---

೫೮. ಕ್ಷೀರಸಾಗರ , ಋಷಿ ಮೋಹಿನಿ – ಪುಟ ೧೯೦.
೫೯. ಶ್ರೀರಂಗ – ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ – ಪುಟ ೨೦.

[illegible]

ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ ಆಕಾಶಭಾಷಿತ (ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಪಾತ್ರ)ದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ ಅದರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವದು. ಉದಾಹರಣೆ –

– ಅಶರೀರವಾಣಿ –   " ಏಳೇಳು ರಾಜಕುವರ
ಶುಭಗಳಿಗೆ ಜಾರುತಿದೆ, ನಿಶ್ಚಯದ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡು
ದೈವಯೋಜಿತ ಕಾರ್ಯ ಇಂದು ಸಾಗಲೇಬೇಕು."[೬೦]

(ಎಲ್ಲರೂ ಅವಾಕ್ಕಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಂತ್ರಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾದವರಂತೆ ದನಿ ಬಂದ ದಿಕ್ಕಿನೆಡೆಗೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ)
ಹೀಗೆ ಆಕಾಶಭಾಷಿತವೂ ಒಂದು ರಂಗತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಲಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಅನೇಕ ಇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚುವದು, ಒಂದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಮಾಡುವದು – ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತಿಗೆ ಅಸಂಬದ್ಧ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವದು – ಮುಂತಾಗಿ ಹಾಸ್ಯಜನಕವಾಗಿರುವದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣ. ಇದು ನಮ್ಮ ಭರತ ಹೇಳಿರುವ ದಶರೂಪಕಗಳ 'ವೀಥೀ' ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೋಲುವಂತಹದು. ಇದರ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು.

ಯುವಕ –   ಯಾಕೇಂತ ಕೋಳೋ ಅಧಿಕಾರ ನಿಮಗಿಲ್ಲ. ಇದು ನನ್ನ ಕನಸು.

ಮುದುಕ –   ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ನನ್ನ ಕನಸು. ನನ್ನ ಕನಸಲ್ಲಿ ನೀವು ಬಂದಿರೋದ್ರಿಂದ ನಾನು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ನೀವು ಕೇಳಬೇಕು. (ಮುದುಕ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ)

ಯುವಕ –   ನೀವು ಆ ಬಾಗಿಲಿನಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡ ನಿಲ್ಲಿ. ರಶ್ಮಿ ಬಂದರೆ ಈ ಸಲ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಕೂಡದು. ಅದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನಿಮ್ಮದು.[೬೧]

ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದವುಗಳು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಸರುಗಳಿಲ್ಲ. ಯುವಕ ಮುದುಕ, ಯುವತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಮತ್ತು ಇವು ಅಸಂಗತ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಬದುಕು ಕೂಡ ಅಸಂಗತ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳು ಹೊಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅಸಂಬದ್ಧ ಭಾಷೆಯೇ ಇದರ ಲಕ್ಷಣ.

ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂವಾದವನ್ನು ನಡೆಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ 'ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮುಖ್ಯ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಉಳಿದವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಮೂಲ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ (ಪಾತ್ರದ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ) ಅಭಿನಯಿಸುವರು. ಭರತನು ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರರೋಚನಾ, ಆಮುಖ, ವೀಥಿ, ಪ್ರಹಸನ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಪಾಪ

---

೬೦. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, 'ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ' ಪುಟ ೬೪.
೬೧. ಎಂ.ಎಸ್.ಕೆ.ಪ್ರಭು , ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ – ಪುಟ ೧೭೫.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಪ್ರಶಮನ , ಮಂಗಲಾಚರಣ, ಪ್ರರೋಚನಾ, ನಟೀ, ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕ ಬಂದು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವದು. 'ಆ ಮುಖ' ಇದರಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. 'ಸಾತ್ವತಿ' ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸತ್ವಬಲದ ಗುಣವಿದೆ. ಉತ್ಕಟ ಹರ್ಷವಿದೆ. ಶೋಕವು ಅಡಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕೈಶಿಕೀ,ಆರಭಟೀ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.[೬೨]

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಹನ್ನೆರಡು ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು ಎಂದು ತಜ್ಞರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದೂ ಕೂಡ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆಲಾಪ,ಪ್ರಲಾಪ, ವಿಲಾಪ, ಅನುಲಾಪ, ಸಂಲಾಪ, ಅಪಲಾಪ, ಸಂದೇಶ, ಅತಿದೇಶ, ನಿರ್ದೇಶ, ಉಪದೇಶ, ಅಪದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಪದೇಶ.(ಇವುಗಳ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವರಣೆಯನ್ನು 'ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳು' ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ) ಇವೆಲ್ಲ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮಾತಿನ ಹಿಂದೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಒಟ್ಟು ಶಬ್ದ , ಸ್ಪರ್ಶ, ರೂಪ , ರಸ, ಗಂಧ ಇವುಗಳನ್ನು ಭಾವಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸು – ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿತಿರಬೇಕು ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೬೩]

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾದ ನಟರನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆ ಪಾತ್ರದ ಅಂಗಾಗ ರಚನೆ, ಶಾರೀರ, ಹಾವಭಾವ ಸಂಸ್ಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾನೆ ಭರತ. ಸದಸದ್ವಿವೇಕ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ನಟರನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅವರನ್ನು ತರಬೇತು ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವ ನಟನೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಸಬಾರದು. ಬಣ್ಣ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಸಹಿತವಾಗಿಯೇ ಬರಬೇಕು. ಒಂದು ದೇಹವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಆತ್ಮ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತೆ , ನಟನು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡಿ 'ನಾನು ಅವನೇ' ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಹಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿದೆ. ಅನುರೂಪ, ವಿರೂಪ, ರೂಪಾನುಸಾರಿ. ಸ್ತ್ರೀಯು ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವನ್ನು , ಪುರುಷನು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವದು ಅನುರೂಪ. ಬಾಲನು ವೃದ್ಧನ , ವೃದ್ಧನು ಬಾಲನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದರೆ ಅದು ವಿರೂಪ (ಅಸಹಜ). ಪುರುಷ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದರೆ ಅದು ರೂಪಾನುಸಾರಿ. ಪುರುಷರು ಪಾಠಕ್ಕೆ – ಅಂದರೆ ಗದ್ಯ ಮಾತಿಗೆ,ಇಲ್ಲವೆ ಶ್ಲೋಕ ಪಠಣಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯರು. ಸ್ತ್ರೀಯರು ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ , ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕವರು. ಹಾಗೆ ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಅರ್ಹರು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಟ ನಟಿಯರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅವುಗಳು ಭರತ! ಇವನು ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲವನಾಗಿರಬೇಕು. ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ವಿದೂಷಕ – ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುವವ , ಜನರ ನಡೆ–ನುಡಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವವ. ಹಾಸ್ಯಕಾರಕ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ಕೊಡಬಲ್ಲವ, ಅಂತಃಪುರ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಅಧಿಕಾರ ಹೊಂದಿದವ. ನಟ – ರಸಭಾವ ಸಹಿತವಾಗಿ ಲೋಕದ ನಡೆ–ನುಡಿ (ವೃತ್ತಾಂತ)ಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವವ. ಸೂತ್ರಧಾರ– ಗಾಯನ, ವಾದ್ಯ, ಪಾಠ್ಯ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವ, ಇತ್ಯಾದಿ.. ನಟರು.

ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಯಕನಾದವನು ಉದಾತ್ತನೂ, ಸರಳನೂ, ಸಹೃದಯಿಯೂ ಆಗಿದ್ದು ಯುಕ್ತ ಚತುರ ಸಂಭಾಷಣಕಾರನೂ ಆಗಿರುವದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅವನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಗ್ರವಾಗುವದು ಕಡಿಮೆ.

---

೬೨. ಶ್ರೀರಂಗ , ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯಸಂಗ್ರಹ – ಪುಟ ೨೬.
೬೩. ಅದೇ.

ವಿವೇಕಯುತವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕಪ್ಪು–ಬಿಳುಪು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತಹವು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆದರ್ಶವಾದಿ. ಕಷ್ಟಸಹಿಷ್ಣು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ –

ಜಗದೀಶ – ಸತ್ತು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋದರೂ ಅಣ್ಣ–ತಮ್ಮಂದಿರ ಸಂಬಂಧ ಸುಳ್ಳಾಗಲಾರದಪ್ಪಾ. ಹುಚ್ಚು ಹರೆಯದ ಕುರುಡು ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಬಿದ್ದ ಪ್ರಕಾಶ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನಷ್ಟು ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕು. ದಾರಿಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕು. ಈಗ ಒಮ್ಮಿಲೇ ಅವರನ್ನು ಹೊರದೂಡಿದರೆ ಅದಾವ ಪುರುಷಾರ್ಥ ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಯಿತು ... ?[೬೪]

ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಸೌಮ್ಯವಾಗಿದೆ. ವಿವೇಕಯುತವಾಗಿದೆ. ಸಮಾಧಾನದ ಮನಸ್ಸಿನ ಆದರ್ಶದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳು ಬಂಧಿತವಾಗಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಖಳನಾಯಕನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಆವೇಶ, ಉದ್ವೇಗ, ಸಿಟ್ಟು, ರೋಷವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಮರಿಯಪ್ಪ– ಲೇ ಭದ್ರಿ , ನಿಮಗೆ ಸಾಲಾ ಕೊಟ್ಟವನು ನಾನು, ನಿಮ್ಮ ಹೊಲಾ ಮನಿ ಬರಿಸಕೊಂಡವನು ನಾನು. ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲ ಆಗು–ಹೋಗುಗಳೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಕೈ ಮಾಡ್ತೀಯಾ ? ಲೇ ಹುಡುಗಾ, ಹಾವು ತಿಂದು ಬದುಕುವ ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದೆಯಾ ? ನೋಡುತ್ತಿರು ವೆಂಕಪ್ಪಾ. ಬೇಕಾದಷ್ಟು ದುಡ್ಡು ಖರ್ಚಾಗಲಿ. ಆ ಭದ್ರಿ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸೇ ತೀರತೀನಿ.[೬೫]

ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಖಳನಾಯಕನ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಿಟ್ಟು, ರೋಷ–ದ್ವೇಷ, ಹೊಡಿ–ಬಡಿ–ಕಡಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು, ದರ್ಪದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ದುಷ್ಟತನ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದದಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಯ ಶೈಲಿ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ, ಉಪಮಾನ ಉಪಮೇಯಗಳ ಸರಮಾಲೆಯನ್ನೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕೃತ್ರಿಮವಾದ ಶಬ್ದಾಡಂಬರಗಳು, ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯೇ ಆಗಿದೆ. 'ವರ ನೋಡಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೈಲಾಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಯುವಕ ...

ಕನಕಮೂರ್ತಿ– ''ನಾಕ ನಾಚುವಂತೆ ಹೌರಿಯರ ಕಲಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಮರೆಮಾಚುವಂತೆ ರಸಋಷಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಕರ ಚಾಚುವಂತೆ ಸೌರಭದ ಸವಿ ಸುಗ್ಗಿಗಾಹ್ವಾನವಿತ್ತು ಹಿಗ್ಗಿನಲಿ ಮೈ ಮರೆತು ಮತ್ತೇರಿ ಬಳುಕುತಿಹ ಈ ಲತಾಂಗಿಯನು ಕಂಡು ....

ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮುಂದೆ ಈ ಕನಕಮೂರ್ತಿ ಸರಸ ಸಲ್ಲಾಪಕ್ಕೆ ಶೈಲಾಳನ್ನು ಕರೆದಾಗ – ಅವಳ ಉತ್ತರ ಹೀಗಿತ್ತು.

---

೬೪. ಬಿ.ಆರ್.ಅರಿಷಿಣಗೋಡಿ , ಬಸ್ ಕಂಡಕ್ಟರ್ – ಪುಟ ೩೪೨.
೬೫. ಪಿ.ಬಿ.ಧುತ್ತರಗಿ , ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್ – ಪುಟ ೨೩೫ ,

ಶೈಲಾ – ''ದಯವಿಟ್ಟು ಈಗಲೇ ಅದೆಲ್ಲಾ ಬೇಡ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಕ್ಷೆಯಲಿ, ಹಿರಿಯರ ರಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಾನು ಪಕ್ಷಿ ಮೃಗ ಜಾತಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸಿದರೆ ನಾಳೆ ಮುರಿದು ಬೀಳುವ ಸಮಾಜ ವೃಕ್ಷದ ಕೆಳಗೆ ತಲೆ ಇಟ್ಟು ಶಿಕ್ಷೆ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದೀತು. ಮದುವೆ ಎಂಬ ದೀಕ್ಷೆ ಆಗುವ ವರೆಗೂ ಈ ಹೆಣ್ಣು ಈ ಗಿಳಿರಾಯನ ಸೊತ್ತಲ್ಲಾ, ತುತ್ತಲ್ಲಾ.. ದಯವಿಟ್ಟು ಕಾಲು ಕಿತ್ತರಿ ?'' [೬೬]

ಇಲ್ಲಿ ನಾಕ, ಸುಗ್ಗಿ ಹಿಗ್ಗು, ಬಳುಕು, ಲತಾಂಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಮಾಜ , ವೃಕ್ಷ, ದೀಕ್ಷೆ ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶಬ್ದಗಳ ಜಾಲವೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಮರೆ–ಮಾಚು, ಕರೆ–ಚಾಚು, ಸುಗ್ಗಿ–ಹಿಗ್ಗು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಕ್ಷೆ– ಹಿರಿಯರ ರಕ್ಷೆ, ಸೊತ್ತಲ್ಲ – ತುತ್ತಲ್ಲ.. ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಸಯುಕ್ತ ಶಬ್ದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಇಂಥ ಭಾಷೆ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕಂಪನಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳ ಹಳಗನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಿತ , ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ, ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಸುರು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದು, ಜೋರಾಗಿ ಹೇಳಿದವನು ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಎಂಬ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿತ್ತು. ಎಷ್ಟೋ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಎರಡೆರಡು ಪುಟಗಳಷ್ಟು ಉದ್ದದ ಒಂದೇ ಸಂಭಾಷಣೆ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಂದಗಲ್ಲರ ರಕ್ತರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಶವಗಳನ್ನುನೋಡಿ ಹೇಳುವ– ''ಅಯ್ಯೋ (ಧೊಪ್ಪನೆ ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಮ್ಲೆಲ್ಲೇಳುತ್ತ) ಕರುಣೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾಲ ನಿನಗೆ ನೆತ್ತರದೊಳು ತೇಲಾಡುತ್ತಿರುವ ಮಕ್ಕಳ ಮುಂಡಗಳ ಓ ಕಠೋರ ಕಾಲನೆ ! ಅತ್ತಿತ್ತ ಅಲುಗಾಡದಂತೆ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆಯೋ ಸರ್ಪಚುಂಬನ ! ಅಯ್ಯೋ ನನ್ನ ಕಂದಮ್ಮಗಳಿರಾ ! ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಖಡ್ಗಕ್ಕೆ ಬಲಿಬೀಳಲೆಂದು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಹಡೆದೆನೆ ......! ''[೬೭] ಈ ಮಾತು ಒಂದು ಪುಟಕ್ಕೆ ಮಿಕ್ಕಿದ ದೊಡ್ಡದಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹಳಗನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳ ಅಲಂಕಾರದಿಂದ, ಹಾಡುಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ, ಪೌರಾಣಿಕ–ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಉಚ್ಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಡುತ್ತವೆ. ಅದೇ ನಕಲಿ ಅಥವಾ ವಿದೂಷಕ, ನಟ–ನಟಿಯರು, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಆಡು ನುಡಿಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ರಕ್ತರಾತ್ರಿಯ ನವಲಿಪಕ್ಕನ ಉದಾಹರಣೆ–

ನವಲಿಪಕ್ಕ – ಇಲ್ಲ ಬುದ್ದಿ! ನನ್ನ ಬಾಯಿ ಕದಾ ಕಟ್ಟಿ ರಾಜಾಜ್ಞೆಯ ಅಗಳಿ ಜಡದು, ಕೊಳ್ಳಾಗ ಘೋರ ಕರ್ಮದ ಗುದ್ದಿ ಕಟ್ಟಿ ಅಟ್ಟಿಬಿಟ್ಟರು ನನ್ನನ್ನಿಲ್ಲಿಗೆ! ಬುದ್ದಿ! ನಿಮ್ಮ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದೆ(ಎದ್ದು) ಕುತ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಡುಕುತ್ತಿದ್ದ ನನ್ನ ಜೀವ ನನ್ನ ಮೈತುಂಬ ಹರಿದಾಡಲಿ ! ಕೃಪೆ ಮಾಡಿ ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಿರಿ.[೬೮]

ಹೀಗೆ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡು ಭಾಷೆಯಾದ ... ಇಲ್ಲ ಬುದ್ದಿ, ಕದಾ ಕಟ್ಟಿ,, ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದೆ... ಗುದ್ದಿ ಕಟ್ಟಿ, ಕೊಳ್ಳಾಗ.. ಅಟ್ಟಿಬಿಟ್ಟರು.. ಇತ್ಯಾದಿ ಆಡುನುಡಿಯ ಪದಗಳು ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಇವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಚುರುಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿ ರಾಯರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಹಾ ನಾಟಕಕಾರ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಆಗ ಚುರುಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿ ರಾಯರು

೬೬. ಎಚ್.ಎಸ್.ಸಾಳೂಂಕಿ, ವರ ನೋಡಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡಿ – ಪುಟ ೧೦೪.
೬೭. ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು.'ರಕ್ತರಾತ್ರಿ '– ಪುಟ ೭೪.
೬೮. ಅದೇ.

[illegible]

ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಂತವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಜಾನಪದ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿರಬೇಕು. ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲದ ವಿದೂಷಕನಾದ 'ಮಾಢವ್ಯ' ಇವರ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಜಾತಿಗೆಟ್ಟು 'ಹನುಮ ನಾಯಕ'ನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹನುಮನಾಯಕನಾಡುವ ಭಾಷೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾದದ್ದು. ದುಷ್ಯಂತನು ಅವನೆದುರಿಗೆ ಶಕುಂತಲೆಯ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅವಳ ಸಂಯಮಿತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹನುಮನಾಯಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಹನುಮನಾಯಕ ''ಅವಳು ಮತ್ತಿನ್ನೇನ ಮಾಡಬೇಕಂತಿ ? ಕಂಡಗಳಿಗ್ಗೆ ಬಂದಕ್ಯಾಸ ತೊಡಿ ಮ್ಯಾಗ ಕುಂತ ಕಸೀ ಬಿಚ್ಚಬೇಕೇನ'' – ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಭಾವಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಾಷೆಯ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಹನುಮನಾಯಕನು ಆಡುವ ಒಂದು ಭಾಷಾ ಸಮಯ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ – ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ .[೬೯]

ಹೀಗೆ ಆಯಾ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ , ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಆಯಾ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಎಷ್ಟೋ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಿಂದಿ, ಉರ್ದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಗರುಡರ 'ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ', 'ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ' ಮುಂತಾದವುಗಳು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಡಯಲೆಕ್ಟಗಳನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸುವದು, ಗೌಡರನ್ನು ಗೌಡರಂತೆಯೂ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಂತೆಯೂ ಮಾತನಾಡಿಸುವುದು. ಶೆಟ್ಟರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವಾದರೂ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲೇ ಮಾತನಾಡುವದು, ಅಯ್ಯಂಗಾರರು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವದು, ಮೇಲ್ವರ್ಗ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಬೆರೆಸಿ ಮಾತನಾಡುವುದು, ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಕೈಲಾಸಂ ಹೊಸ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದರು. ನಾ.ಕಸ್ತೂರಿಯವರ ನಗೆ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ – ಮಂಗಳೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಮೈಸೂರು, ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಬ್ರಿಟಿಷರು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತ ಮಾಡಿದಾಗ, ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ಅಮಟೂರ ಬಾಳಪ್ಪ, ನಗರುಂದ ಬಾಬಾಸಾಹೇಬ, ಮುಂತಾದ ಹೋರಾಟಗಾರರನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿಸಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಪಾತ್ರದ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯಾಗಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಹಾಗೇ ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡುಗೆ ಮಾಡುವವನು ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷೆ, ಬಟ್ಲರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಎಂದೇ ಜನಜನಿತವಾಯಿತು.

ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕಗಳು ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಜನಪ್ರಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು, ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ, ನಾಯಕನಾದವನ ಶೈಲಿ, ಖಳನಾಯಕನ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ, ವಿದೂಷಕನ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕ ಶೈಲಿ, ರಾಜನಾದವನು

---

೬೯. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ .

[illegible]

ಹೇಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು .. ಬ್ರಿಟಿಷ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು ... ಊರ ಗೌಡನಾದವನು ದರ್ಪದಿಂದ, ಮದದಿಂದ ಅಬ್ಬರಿಸಿಯೇ ಮಾತನಾಡಬೇಕು .. ಸ್ತ್ರೀಯರು ಹೀಗೆಯೇ ಸಂಭಾಷಿಸಬೇಕು... ದೂತಿ, ಕೊರವಂಜಿಯವರ ಭಾಷೆ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು ಎಂಬಂಥ ವಾತಾವರಣ, ಪರಂಪರೆ ಬಂದಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ರೂಪದ – ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ವಿದೂಷಕ,ನಟಿ , ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು – ಭಾಷೆ :–

ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಬರೀ ನಟರ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ನಟನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಚಲನವಲನಗಳು ಇವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ; ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಿರುವುದು. ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಎಂಬ ಭಾಸ (Illusion) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಮೂಡಬೇಕು. ಇಂಥ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ರಚನಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಮತ್ತು ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ಒಡಗೂಡಿದ್ದು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಂತಾದರೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯ, ವಸ್ತು, ಲೌಕಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಸಹಜವಾದ ಆಡುಮಾತು, ದೇಶೀ ವಿಚಾರಗಳು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕವಾದರೆ ಅದು ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಮೇಳೈಸಿ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ವಿದೂಷಕ ಎಂಬ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟಗಳ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಭಾಗವತ, ಭಾರತರು, ದೂತಿ ... ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಪ್ರಕಾರ – ಸೂತ್ರಧಾರ ಎಂದರೆ ಈಗಿನ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ. ಅವನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಈ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊರೆಸಿದೆ. ಅಭಿನಯಿಸತಕ್ಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತ ನಟರಿಗೆ ವಹಿಸುವದು, ನಾಟಕಕಾರನೊಡನೆ ಮತ್ತು ನಟರೊಡನೆ ಸೂಕ್ತ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು. ಅಲ್ಲದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಾಡಿ ಮಿಡಿತವನ್ನು ಅರಿತು ಆ ರೀತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಚಲನವಲನ, ಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಲುಪಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮೇಲಿದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಆಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿಸುವಂತೆ , ನೋಡುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ತೋರಿಸಿ ಇನ್ನೂ ಕೇಳಬೇಕು, ಇನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದೆನಿಸುವಂತೆ ನೋಡಿದ್ದೂ ಕೇಳಿದ್ದೂ ಎರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಕೊನೆಗೆ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವದು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದೆಲ್ಲ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ, ರಂಗಪೂಜೆಯ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಬಂದು ನಾಂದಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನಯವೂ, ನರ್ತನವೂ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನು ವಿದೂಷಕ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ,

ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪರದೆ (ಜವನಿಕೆ)ಯ ಹಿಂದ ನಡೆಯತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿಗೆ ಇವು ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಮುಖ್ಯಸ್ಥನು. ಅವನು ನಾನಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳವನಾಗಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತನಾಗಿಯೂ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.[೨೦]

ಇಂಥ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಭಾಗವತ ಎಂಬ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟಿ, ನಟ, ವಿದೂಷಕ ಈ ರೀತಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಕ್ರಮ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಬಹುಶಃ ನಾಟಕಕಾರರು ಇದನ್ನೂ ಒಂದು ರಚನಾ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತಾವನಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾಪನಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮಧ್ಯದ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿ (ವಿಷ್ಕಂಭ) ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲ ಆಶಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯ ಸೌಹಾರ್ದಯುತ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡುವ ಹಾಗೆ. ಮತ್ತೆ ನಟ–ನಟಿಯರ ಮಧ್ಯೆ ನಟ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಮೇಳದ ನಡುವೆ, ತಾಂತ್ರಿಕ ತಂಡದ ನಡುವೆ, ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಸುಸೂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗದ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಈ ಸೂತ್ರಧಾರ. ಅನೇಕ ಹಿರಿ–ಕಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ,ನಟಿ , ಭಾಗವತ, ಭಾರತರು, ವಿವರಣೆಕಾರರು, ನಿರೂಪಕ ಎನ್ನುವ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರದು ಮೊದಲ ಪಂಕ್ತಿ. ಸುಮಾರು ಒಂದು ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವರು ಅವರು. ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ಮುಂದಾಳು, ವಿಮರ್ಶಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಬೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಲುಪಿಸಲು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ . ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ – ಇವನು ಸೂತ್ರಧಾರಿಯೂ ಹೌದು – ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ ಸೂತ್ರಧಾರ ನಟರ ಸಂವಾದ ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದೆ– ''ನಾನು ಸೂತ್ರಧಾರ ನಾಟಕಾ ಆಡಿಸೋ ಕೆಲಸಾ ನನ್ದು – ಎಂದು ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯಗೃಹದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ಆಡುವ ಮಾತು – ''ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ, ಗುಣಗಳಿಗೂ, ನಾಚಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಅನಿಸ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಾ ಅಂದ್ರ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಿಂಗೆ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಭದ್ರ ಗೋಡೆ, ಮುಚ್ಚಿದ ಬಾಗಿಲು ಇಟ್ಕೊಂಡು ತೋರಿಸ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನೊಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಎನ್ನುವುದು ಥಟ್ಟನೆ ಸೂಚಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ ..... '' ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಕೃಪೆ ಮಾಡಬೇಕು '' ಎನ್ನುವ ವಿನಂತಿ – ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ.''[೨೧]

---

೨೦. ಶ್ರೀರಂಗ – ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ – ೨೪ : ೬೩–೬೮.
೨೧. ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ – 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' – ಪುಟ ೧೯೨.

ಮುಂದಾಳು – ನೀನು ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಯಾಕೆ?

ಸೂತ್ರಧಾರ – ಅದು ನನ್ನ ಕಸುಬು ಯಜಮಾನರೇ!

ಮುಂದಾಳು – ಛೀ! ಛಿ! ಹಾಗನ್ನಬಾರದು. ನಾಟಕ ಕಸುಬು ಅಲ್ಲ, ಕಲೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ – (ತಿಳಿಯದವನಂತೆ) ಅಂದರೆ..

ಮುಂದಾಳು – (ಎಲ್ಲ ತಿಳಿದವನಂತೆ) ಅಂದರೆ – ಅಂದರೆ... ಆತ್ಮಪ್ರಕಾಶದ – ಇಲ್ಲ, ಬೇಕಾದರೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು... ಅಂತಃಪ್ರಕಾಶದ – ಅಲ್ಲಲ್ಲ.... ಅಂದ್ರೆ – ಅಂತಃಪ್ರಕಾಶದ ಆತ್ಮವಿಕಾಸ – ಅಂದ್ರೆ... (ಇಂತಹ ಸುಲಭ ವಿಷಯ ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೆ ಎನ್ನುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ) – ತಿಳಿಯಿತಲ್ಲವೆ?

ಸೂತ್ರಧಾರ – (ಆಜ್ಞಾಧಾರಕನಂತೆ) ತಿಳಿಯಿತು ಯಜಮಾನರೇ..[೨೨]

"ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ" ನಾಟಕದ ಮೂರೂ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುವ ಇವರ ಸಂವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಮುಂದಾಳುವಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳ ಯಥಾರ್ಥ ಅರಿವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮುಂದಾಳು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕವಾದವುಗಳು. ಈ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುವವನು ಸೂತ್ರಧಾರ. ಇವರೀರ್ವರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಪರಿವರ್ತನೆ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ ಅವರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ , ನಟ, ವಿದೂಷಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಒಳತೋಟಿಯ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ, ನಟ–೧, ನಟ–೨, 'ದಾರಿಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ' ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ, ವಿಮರ್ಶಕ, ಸಾವಿತ್ರಿ, ಸಂಜೀವಿನಿಯಲ್ಲೂ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟರ ಚೌಕಟ್ಟಿದೆ. 'ತೇಲಿಸೋ ರಂಗ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೋ', 'ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸು' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ – ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ, 'ನಾ ಕೊಡೆ–ನೀ ಬಿಡೆ' ದಲ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ – ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ, ನಿವೇದಕನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು.

ಖ್ಯಾತ ಹಿಂದಿ ನಾಟಕಕಾರ, ದಯಾಪ್ರಕಾಶ ಸಿನ್ಹಾ, ತಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸ ಚಕ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಅವನಿಂದ ಅದೇ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ – ಇತಿಹಾಸ ಚಕ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀ ಸುರೇಶ ಕಿಣಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜ, ಕುಬೇರ, ಪತ್ರಕರ್ತ, ಕಾರಕೂನ ಮತ್ತು ಅನಾಮಿ ಇವರ ಅಭಿನಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಗೋಡೆಗಳು ಇಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ವಿಭಜನೆ, ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಾಶ ಪರಿಚಲನೆಯಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಈ ಐದೂ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹೆಣೆದು ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವನು ಹಾಗೂ ಪತ್ರಿಕೆ ಮಾರುವ ಹುಡುಗ, ಮ್ಯಾನೇಜರ, ಕುಬೇರನ ಆಳು, ಮೇಯರ್, ರಾಜನ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ, ರೇಡಿಯೋ ಉದ್ಘೋಷಕ, ಸೇನಾಪತಿ ಇತರರ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವವನು.

---

೨೨. ಶ್ರೀರಂಗ. 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' – ಪುಟ – ೪.

[illegible]

ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರ 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ' , ಮೈಸೂರು ಒಡೆಯರ ಮನೆತನದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಊಳಿಗ ಮಾನ್ಯ ವಿರೋಧಿ ನಾಟಕ . ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು ತಂದು ಅವನ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಾಟಕ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತು, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ – ನಮಸ್ಕಾರ. ನಾಟಕ ನೋಡೋಕೆ ಬಂದಿರೋ ನಿಮ್ಮ ಜೊತೆ ಕೊಂಚ ಮಾತಾಡಬೇಕು . ... (ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾ) ..... ಈ ಕಥೆ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಂಶದವರು ಆಳ್ತಾ ಇದ್ರು .. (ಎಂದು ಇತಿಹಾಸದ ಸಣ್ಣ ವಿವರ ನೀಡಿ) .... ಈಗ ಪ್ರಾರಂಭ. ೧೯೩೮ ನೇ ಇಸವಿ. ರಾಜ ಒಡೆಯನ ಮಗ ಇಮ್ಮಡಿ ರಾಜ ಒಡೆಯ ಆಳ್ತಾ ಇದ್ದಾನೆ. ಈತನ ದಳವಾಯಿ ವಿಕ್ರಮರಾಯ. ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ರಕ್ತಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವಾವೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜನಿಗೆ ದಳವಾಯಿ ಅಣ್ಣ ಆಗಬೇಕು. ವಿವರ ಸಾಕಲ್ಲ, ಉಳಿದದ್ದು ಮುಂದೆ ......[೨೩]

ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ ಅವರ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದ ನಾಟಕ 'ಒಳ್ಳೇದಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಸಲಿಗಿ ' ಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ನಟಿ – ಹಾಗೇ ಶಿಂಗಳಕ್ಯಾ ಎಂಬ ಪಾತ್ರ ವಿದೂಷಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ–

ಸೂತ್ರಧಾರ – ಏ ... ಏ ... ಮೈ ಮುಟ್ಟಬ್ಯಾಡಾ. ದೂರ ..ದೂರ ನಿಲ್ಲು.

ನಟಿ – ಯಾಕೋ ಮಾವಾ , ಹಂಗ್ಯಾಕ ಮಾಡ್ತಿ.. ?

ಸೂತ್ರಧಾರ – ನಿನಗೂ ಏಡ್ಸ ಐತ್ಯೋ ಏನೋ ಯಾವ ಬಲ್ಲ? ಆವಾಗ ಽ ಹೇಳ್ದೆ, ಯಾವದರ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಆಡಸ್ತೇನಿ ಅಂತ್ಹೇಳಿ. ಬ್ಯಾಡಾ, ನಾಟಕದಾಗ ಹೀರೋ ಇರಬೇಕು, ಹೀರೊಯಿನ್ ಇರಬೇಕೂ ಅಂತ ಬಡಕೊಂಡಿ. ತೊಗೋ ಈಗ ಯಲ್ಲಾರಿಗೂ ಬಡಕೊಳ್ಳಾಕತ್ತೈತಿ ಏಡ್ಸ. ಈ ಏಡ್ಸ ಅನ್ನೋದು ನಮ್ಮ ಜಗತ್ತಿಗ ವಿಲನ್ ಆಗೇತಿ. ... ಅಂದ್ಹಾಂಗ ಸರಿ ಸರಿ ಅತ್ತಾಗ. ಅಲ್ಲೋಡಲ್ಲಿ ಊರಾನ ಮಂದಿ ಈ ಮಠದ ಕಡೇನ ಽ ಬರಾಕತ್ತೈತಿ. ಅಲ್ಲಿ ಕೈ ಬಿಟ್ಟವ್ರದು , ಕೈ ಹಿಡ್ಯವ್ರದು ಕತಿ ಏನಾಕೈತಿ ಅಂತ ನೋಡೋಣು ನಡೀ ಒಳಗ ... (ಹೋಗುವರು).[೨೪]

ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ರಚನಾ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ವಿಷಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ನಟಿ , ವಿದೂಷಕ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ

---

೨೩. ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ – 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ' – ಪುಟ –೨.
೨೪. ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ' ಒಳ್ಳೇದಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಸಲಿಗಿ' – ಪುಟ – ೪೦.

[illegible]

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ನಿರ್ವಹಿಸಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡ, ಕಂಬಾರ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂ– 'ನಂ ಕಂಪನಿ', 'ಉಳ್ಳವರ ನೆರಳು' – ವಿಜಯಾ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರ, ವಿದೂಷಕ ಇವರ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮೇಲೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಎಂಥದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅವನು ನಿಭಾಯಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿದವನಾದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ ಒಂದು ತೊಡಕಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ನಟವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಸಿ, ಅವರಿಂದ ಅಭಿನಯ ಹೊರಡಿಸಿ ''ಭಿನ್ನರುಚೈರ್ಜನಸ್ಯ ಬಹುದಾಪ್ಯೇಕಂ'' ಎಂಬಂಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅದನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಗುರುತರ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸೂತ್ರಧಾರ, ರಾಜನ ಜೊತೆಗೆ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ, ಸೇವಕನ ಜೊತೆಗೆ ಗ್ರಾಮ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಗೆ ಆಡುಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಆಡುತ್ತ, ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಬಹುಭಾಷಾ ; ಪಾದರಸದ ಅಂದರೆ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಸಲ್ಲುವ, ಹರಿದಾಡುವ ಮಣಿಯುವ (Flexible) ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಕಟಿತ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರನ ಜೊತೆಗೇ ಬರುವಂತಹ ನಟ– ನಟಿಯರು ಸೂತ್ರಧಾರನಷ್ಟು ಚತುರ ಹಾಗೂ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಹೊಂದಿರದಿದ್ದರೂ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನಷ್ಟೇ ಪ್ರಭುತ್ವ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಪೆದ್ದುತನದ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಚಲನೆಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ವಿದೂಷಕ, ನಟ–ನಟಿಯರಿಗಿಂತ ಒಂದು ಕೈ ಮೇಲೆಯೇ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಿಂಡಿಪೋತ, ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗಿ, ದಡ್ಡ ಶಿಖಾಮಣಿಯಂತೆ ಕಂಡರೂ ತನ್ನ ಈ ಎಲ್ಲ ಕೃತ್ಯಗಳಿಂದ ನಾಟಕದ ತಿರುವುಗಳಿಗೆ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹೊಳಪುಗಳಿಗೆ, ಹಾಸ್ಯದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ದಡ್ಡನಂತೆ ತೋರಿಸಿಕೊಂಡರೂ ತುಂಬ ಬುದ್ಧಿವಂತ, ಬಹುಭಾಷಾ ವಿಶಾರದ ಎಂದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಹೆಚ್ಚು–ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ನಟಿ, ವಿದೂಷಕರು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಡುಮಾತನ್ನೇ ಬಳಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ವಿದೂಷಕರಿಗೆ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆ ಎರಡರ ಮೇಲೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಭುತ್ವ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತಿರುವವನಾದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆ ಅದರ ಅರ್ಥ, ನಟ– ನಟಿಯರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅವನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾಲೀಮು ಮಾಡಿಸುವವನಾದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವಿದೆ. ವಿದೂಷಕ ಎಲ್ಲ ತಿಳಿದೂ, ತಿಳಿಯದವನಂತೆ, ಮುರ್ಖನಂತೆ, ದಡ್ಡನಂತೆ ವರ್ತಿಸಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು, ಪ್ರಸಂಗವಶಾತ್ ಸನ್ನಿವೇಶದ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸೀ ಎರಡೂ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ರಾಜನ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲೂ, ದರ್ಬಾರಿನಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಪ್ರಜೆಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಸಂಚರಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೊಂದಿಗೂ ವ್ಯವಹರಿಸುವವರಾದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಇವರು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಭಾಗವತ, ಜವಾರಿ, ವಿದೂಷಕ, ಕೋಡಂಗಿಗಳು ಆಡು ನುಡಿಯ ಭಾಷೆಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

...

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಅಧ್ಯಾಯ – ಆರು

ವಿವಿಧ ನಾಟಕಗಳು – ಭಾಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ – ಆರು

ವಿವಿಧ ನಾಟಕಗಳು – ಭಾಷೆ

ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತಂತೆ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಆಡುಮಾತಿನ ನಾಟಕಗಳು, ಅದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿದೆ. ಹಾಗೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ, ನಾಟಕ ರಚನಾ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ – ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯು ಯಾವ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಳಸುವ ಭಾಷಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ಎಂದೆಲ್ಲ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕಗಳು, ಅವುಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಪರಿ ಎಂಥದು ಎಂದು ನೋಡಲಾಗಿದೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ :–

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಉಪಯೋಗ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಭಾಷೆ, ನಾಟಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವಂತಹದು. ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ, ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಶೈಲಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಹೀಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯದಾಗಿ ರಂಗ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಆಗದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಾಚಿಕ ಸಂವಹನ (ಭಾಷೆ) ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಆಂಗಿಕ ಸಂವಹನ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ವಾಚಿಕ ಸಂವಹನೆಗಿಂತ ಆಂಗಿಕ ಸಂವಹನೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಶಕ್ತವಾಗಿರುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ.

''ಯಾವುದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕ್ಕಂತೂ ತನ್ನ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಿಂತ ತನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ದುಡಿಯುವ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರುಚಿಯ, ಸಂಸ್ಕಾರದ, ಮನೋಧರ್ಮದ, ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ವಯೋಮಾನದ, ಬುದ್ಧಿಮಟ್ಟದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಎದುರಿಸುವ, ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಕಷ್ಟದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇದರದು.''[೧]

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ವಿಪುಲ ಹಾಗೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸ ಭಾಷಾಂತರ ಮತ್ತು

---

೧. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೬೦.

ರೂಪಾಂತರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸ ಮಾತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುವದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಮೊದಲ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ವಿಜ್ರಂಭಿಸಿದವು. ಆಗ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು, ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಜಿ.ಜಿ.ಹೆಗಡೆ ಮೊದಲಾದವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು. ೧೯೨೦ರ ನಂತರ ಕಿತ್ತೂರು ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಕಿತ್ತೂರು ರುದ್ರಮ್ಮಾ, ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ, ನರಗುಂದ ಬಂಡಾಯ, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ, ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳು ಅಂದಿನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ನೈಜತೆಯಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ಹಾಡು, ಹಾಸ್ಯ ಅದ್ಭುತಗಳ ಅತಿರೇಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಜಡತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರಕಾರ ಒಡ್ಡಿದ ನಿರ್ಬಂಧದಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿತು. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಬೇರೊಂದು ನೆಲೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕಾಲದ ಒಲವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರೆಯುವಂತಾಯಿತು. ೧೯೦೦-೪೦ ದಶಕದಲ್ಲಂತೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮಹಾಪೂರವೇ ಹರಿಯಿತು.[೨]

ಕನ್ನಡ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಮಾತನಾಡಿದರೆ, ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಅರ್ಧಮಾಗಧಿ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡಿದರೆ ವಿದೂಷಕ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಉಪಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಅಶ್ಲೀಲ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿ ಒಂದೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಷಾ ಪ್ರಬೇಧಗಳನ್ನು ಬಳಕೆ ಮಾಡುವ ಪರಂಪರೆ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಇತರ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೀ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಖಡಿಬೋಲಿ ಎಂಬ ಹಿಂದೀ ಪ್ರಭೇದದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು 'ಬ್ರಜ' ಭಾಷೆಯೆಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಹಿಂದೀ ಪ್ರಭೇದದಲ್ಲಿ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ.[೩]

ಈ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ.ರಾಮನಾಥ ಅವರು ''ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಲಿ, ವೈವಿಧ್ಯವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅರ್ಜುನನೂ ಕರ್ಣನೂ ಸಮರಕ್ಕೆ ನಿಂತು ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಹಳಿಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿದರೂ ಸರಿಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಭಾಷಣೆ ಗ್ರಂಥ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಅದನ್ನಾಡುವ ವೈಖರಿಯಲ್ಲಂತೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ವಿಚಿತ್ರ ನಾಟಕೀಯತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ನಟರು ಕೋಪವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿರಲಿ, ಕರುಣೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕಾಗಿರಲಿ, ಅವರ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ

---

೨. ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ, ಪು.೯೨೦.
೩. ಡಾ. ಎಚ್.ಎಮ್.ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ – ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ. ಸಂ. ಸವದತ್ತಿಮಠ; ಪು.೬೦.

[illegible]

ಏರಿಳಿತಗಳೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೋಪ ಬಂದವನು ಕಿರುಚಿದ್ದೇ ಕಿರುಚಿದ್ದು. ದುಃಖಿತನಾದವನು ಅತ್ತಿದ್ದೇ ಅತ್ತಿದ್ದು ಎಂಬುದಾಗಿ ರಾಮನಾಥರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶಾಂತಕವಿಗಳದು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಹಂತವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ನಿರಾಭರಣ ಸುಂದರ ಶೈಲಿ; ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಹಿತಮಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ.

''ಲಲಿತ ಭಾಷಣವಿಹುದು ತಿಳಿ ಗಾನವು ಇಹುದು
ಬೆಳೆದ ಭಕುತರ ಮಹಿಮೆಯಿಂದಿಹುದು ಹರಿಹರಗಾಥ ಲೀಲಾಮಾಯೆಯ
ಭಳಿರೆ ಇಹಪರವೆಮಗೆ ಸಾಧಿಸುವದೊಂದಿರುಳ್ ''

ಶಾಂತಕವಿಗಳ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯ, ಔಚಿತ್ಯ–ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯರು ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. '' ಶ್ರೀಮಾನ್ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಬರೆದಿರುವ ''ಚಂದ್ರಾವಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಭಾಗವತದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡುದು. ಪುಷ್ಪ ಹೃದಯ, ರಮ್ಯ ಭಾಷಣದೊಂದಿಗೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ಕಾಳಿಂದಿಗೆ ಬಂದು ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಗಾಗಿ ಹೊಂಚು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಚಂದ್ರಾವಳಿ, ನಕ್ಷತ್ರಮಾಲಿಕಾ, ಕೈರವೆಯರೊಡನೆ ವೈಯಾರದಿಂದ ಬರುತ್ತಾಳೆ 'ವನದಲ್ಲಿದ್ದ ದುಂಬಿಗಳನ್ನೇ ನಕ್ಷತ್ರ ಮಾಲಿಕೆ ವಿರಹಿಗಳನ್ನು ಎಳೆ–ಎಳೆದು ತರಲಿಕ್ಕೆ ವಾರಂಟು ಕೊಟ್ಟು ಮಾರ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟರು ಕಳಿಸಿದ ಕರಿ ಅಂಗಿಯವರು ಹಿಂಡೋ ' ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ತೊಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ರಾಮಾಯಣದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ, ಜನರ ದಿನಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ಬರೆದ 'ಸೀತಾರಣ್ಯ ಪ್ರವೇಶ' ಅಥವಾ 'ಸೀತಾ ವನವಾಸ ' ವು ಅವರ ನಾಟಕ ಕಲಾಶಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಒರೆಗಲ್ಲು– ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ ಅವರದು. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ರಂಗಕೃಷಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರವಾದ ಗೌರವ ಅಭಿಮಾನಗಳನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ೧೯೧೬ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಬರೆದರು – ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಬಾಳಾಚಾರ್ಯರ ಕೃತಿಗಳು ಹಸಿಬಿಸಿಯಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ. ಗಣಪತಿ ಸರಸ್ವತಿಯರು ಸೂತ್ರಧಾರನೊಡನೆ ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದಗಳೂ ''ಬೇವು ಗೊಂಚಲು ಮುಡಿದೂ, ಡಪ್ಪು ಬಡದೂ ಕುಣಿಕುಣಿದು ದಣಿದು ಬಂದಾ ಸವಿಗಾರ ಬಂದ ಬಂದಾ '' – ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದಂಥ ವಿದೂಷಕನ ಪ್ರವೇಶವೂ ಅವನ ನಿರರ್ಗಳವಾದ ಭಾಷಣಗಳೂ, ಇನ್ನೂ ಅನೇಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದವು.[೪] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಶಾಕುಂತಲ' ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡರೆ ಚುರುಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ 'ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲ'ದ ದೇಸಿಯ ಸೊಗಸು – ದೇಸಿಯ ಗದ್ಯ, ದೇಸಿಯ ಸಂಗೀತ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಕಳಕಳಿಸಿತು. ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತದ ಮಟ್ಟುಗಳು, ಜಾವಡಿಗಳ

---

೪. ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ – ಕೆ.ಡಿ.ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ.

ಜಾಡು, ದೇಸೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಧಾಟಿ ಆಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಅಣ್ಣಾ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಅಂಥವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರ 'ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯೆ' ಎನ್ನುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಭೇದದ ಅನೇಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅನೇಕ ಶಬ್ದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೆ ಕೆಳವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅನೇಕ ಶಬ್ದಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. – ಮ್ಯಾಗ, ಯಾನ, ಇಕಾ, ದಗದ, ವ್ಹಾರೇವು, ಜರಾ, ಬೇಮಾನ, ಗಂಡಸ, ಹಳ್ಯಾಗ, ಇಕ್ಕುಂಡು, ಮಕ್ಕೊಂಡು, ಸೋಜಾ, ಹಂಗಾಮ, ಒಗೂದರಾಗ, ಮಟಾಮಾಯ, ಅಟಾಕೊಂದು, ಮೇವು ಮಾಡಾಕ – ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಶಬ್ದಗಳು 'ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಹೊಂದಿರುವ ಶಬ್ದಗಳು. 'ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯಾ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಭಾಷಣೆ –

ಕನಕ : ರತ್ನಾ! ರತ್ನಿ, ಏ ರತ್ನಿ.... ಎಲಾ ಇವಳ ... ತಲಬಾಗಲ ತೆರದಿಟ್ಟಾಳ ಕೋಣಿ ಕದಾ ಇಕ್ಕಿ ಅಗಳೀ ಎಳದಾಳ ..

ರತ್ನಾ : ಯಾಕ ವಂದೇಸವನೆ ಬೊಬ್ಬಿಕುಟ್ಟತೀ

ಕನಕ : ಕದವನ್ನಿಕ್ಕಿದಿಯೇಕೆ ? ಗಯ್ಯಾಳಿ, ಮೂಳಿ ..

ರತ್ನಾ : ಕತ್ತಲಾಗೈತಿ ದೊರೆಯ .. ದೀಪಕ್ಕೆಣ್ಣಿಲ್ಲಾ ತೇಜೀ ಮರಿಯೆ

ಕನಕ : ಯಾನ, ಯಾನಂತ ತಿಳದೀದಿ ನಾ ಅಂದರ ! ಈ ಕುಡಿಮೀಸಿ ಕನಕನ ಬೆಳದಿಂಗಳ ಬೆಳಕನ್ಯಾಗ ನೋಡು.[೫]

'ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯೆ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಹೀಗೆ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಶಬ್ದಾಡಂಬರದ ಶಿಷ್ಟ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ತರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ 'ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯೆ' ಯಲ್ಲಿ ಕನಕನ ಪಾತ್ರವು ಗೋಕಾಕದ ಕಾಮಣ್ಣನಂಗ ಕುಂದ್ರತೀನಿ' ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಆಗ ಗೋಕಾಕದ ಕಾಮಣ್ಣನನ್ನು ನೋಡಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಆ ಚಿತ್ರ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಬಂದು ತಕ್ಷಣ ಆ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಘಟನೆಗಳೂ ಕೂಡ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಣೆ ಬರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅರ್ಥ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ.ಎಚ್.ಎಮ್.ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ ಅವರು.

---

೫. ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು – 'ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯ – ಪುಟ ೧೧೨೯.

ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಪಾರಂಭವಾದ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಹೊರ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ವಿದೇಶಿ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಒಳಗಡೆ ಅಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೇನೂ ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಾಂತಕವಿಗಳಾಗಲಿ, ಮೈಸೂರು ಕಡೆಯ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಾಗಲಿ ಇವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ಆಗಷ್ಟೇ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಇದು ಆ ಕಾಲದ ಉಳಿದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. 'ಶಾಕುಂತಲ' 'ರತ್ನಾವಳೀ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕತೆಗಳೇ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರಬೇಕಿತ್ತು, ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಸಗಳಿರಬೇಕು. ಕವಿಸಮಯಗಳಿರಬೇಕು. ಅಲಂಕಾರಿಕ ವಾಕ್ಯಗಳಿರಬೇಕು ... ಅಣ್ಣನನ್ನೇ ಅಣ್ಣಾ ಎಂದು ತಪ್ಪಿ ಕೂಡ ಕರೆಯೂ ರೂಢಿ ಅದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾವಾಗಲೂ ಅಗ್ರಜನೇ ! ತಂದೆಯು – ಪಿತಾಶ್ರೀ, ತಾಯಿ – ಮಾತೋಶ್ರೀ, ಹೆಂಡತಿ – ದೇವಿ ... ಇವರಂತೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿದ್ದ ಮಹತ್ವವಂತೂ ಅತಿರೀಕತವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನಟನಿಗೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಮೊದಮೊದಲು ಬರೆದು ಸಿದ್ಧವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ನಂತರ ಆಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟನಿಗೋ, ಹಾಡುಗಾರನಿಗೋ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆಯುವಂತೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸುವ ರೂಢಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಆಗ ಭವ್ಯವಾದ ಸೀನರಿಗಳು, ನೃತ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತ ಭಾವಾವೇಶದ ಅಭಿನಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಾಟಕ ಇರಬೇಕಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಉಂಟಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ರಾಜ–ಮಹಾರಾಜರ ಶೃಂಗಾರ ಭರಿತ ಕಥೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಜ್ರಂಭಿಸಿದವು.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಗಾಢ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣ, ವಿಷ್ಣುಪುರಾಣ, ಶಿವಪುರಾಣ ಮುಂತಾದ ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಾಯ್ದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ನಟರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಮತ್ತು ಜನರ ಆಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ವೈಭವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದರು. ಆಗ ಕವಿಗಳು ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೂರು ಹಾಡುಗಳು, ನಲವತ್ತು – ಐವತ್ತು ಕಂದಪದ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಡಿಮೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಡು ಎಂದರೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಮೂರು ಚರಣಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸೇವಕನು (ಚಾರ) ಸ್ವಾಮಿ ''ಯಾರೋ ವಿಪ್ರರು ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ದಯಮಾಡಿಸಿರುವರು'' ಎಂದು ಹೇಳುವನು.

ಆರೋ ಪ್ರಭುವೆ ದ್ವಾರದಲಿ ಬಂದು ನಿಂತಿಹನ್ನೆ
ಮೋರೆ ನೋಡಲು ಪಾರ್ವನಂದದಿ ತೋರುವನ್ನೆ ..೧..

ಕೋರಿ ನಿಮ್ಮ ದರ್ಶನವನು ಸಾರಿ ಬಂದಿಹನ್ನೆ
ಮಾರಜನಕನಾಜ್ಞೆಯಿತ್ತರೆ ಸಾರಿ ಬಿಡುವೆನ್ನೆ ..೨..

[illegible]

ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ರಾಜನು –

ಕರೆದು ತರಲು ಮಿತ್ತಲವರ ಪೋಗು ನೀ
ಪರಿಪರಿ ಮರ್‍ಯಾದೆಯಿಂದ ವಿಪ್ರವರ್‍ಯರಾ ..

ಹೀಗೆ ಬೆಟ್ಟದಂತಹ ಹಾಡು ಚೋಟುದ್ದದ ಮಾತು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೊಂದು ಹಾಡು, ಹೋಗುವುದಕ್ಕೊಂದು ಹಾಡು – ಹೀಗೆ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.[೬] ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಡುಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಲ ಪರದೆಯನ್ನು ಇಳಿಸಿದಾಗಲೂ ಜನಕ್ಕೆ ಏನಾದರೂ ಮನೋರಂಜನೆ ಒದಗಿಸುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಒಂದೊಂದು ಪದವನ್ನಾದರೂ ಹಾಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಇನ್ನು ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಆದಷ್ಟು ಬಿರುಸಾಗಿ ಕೈಗಳನ್ನು ಬೀಸಾಡುವುದೆಂದು ಅಂದಿನ ಅರ್ಥ. ಒಂದೊಂದು ಮಾತನಾಡುವಾಗಲೂ ನಟ ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿ ಮುಖವನ್ನು ವ್ಯಗ್ರ ಮಾಡಿ ಬಿರುಸಾಗಿ ಕೈಗಳನ್ನು ಬೀಸುತ್ತಿದ್ದ. ಮಾತು ಇಲ್ಲದಾಗ ಸೋತ ಕೈಗಳು ಸೊಂಟದ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರ ಕುಳಿತಾಗ ಕಾಲಮೇಲೆ ಕಾಲು ಹಾಕಿ ಠೀವಿಯಿಂದ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಅಂದಿನ ಅಭಿನಯದ ರೂಢಿ. ರಾಜ, ರಾಕ್ಷಸ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವಾದರೂ ಅಡಿಗಡಿಗೆ ಬಲಗೈಯನ್ನು ಬೀಸಿ, ಮೀಸೆ ತಿರುಗಿಸುವುದೆಂದರೆ ಸಹಜಾಭಿನಯ. ಆತ ಮಾತನಾಡುವಾಗ, ಹಾಡುವಾಗ, ಮೀಸೆ ತಿರಿಚುವಾಗ, ಎದುರು ಪಾತ್ರ ತೆಪ್ಪಗೆ, ತಣ್ಣಗೆ ಪ್ರತಿಮೆಯಂತೆ ನಿಂತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವರದಾಚಾರ್‍ಯರು ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ಈ ರೂಢಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ವರೆಗೆ ಅದೇ ಹಾಡು ಅದೇ ಪಾಡು.[೭]

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರದು ಪ್ರಮುಖ ಕೊಡುಗೆ. ಆಗ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗರುಡರು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡಿದರು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿತ್ತು. ಚವತಿ ಚಂದ್ರ, ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯವಾನ, ದುರಾತ್ಮ ರಾಮಾ, ಸೌಭದ್ರ, ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮೋಹಿನಿ, ಶಕ್ತೀ ವಿಲಾಸ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸುದಾಮ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ, ಕಂಸವಧೆ, ಅನಸೂಯಾ, ಧರ್ಮಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಇತ್ಯಾದಿ .... ಅನುವಾದದ 'ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ', ಇವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ. ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ ನೋಡೋಣ.

ಬಾಯ : ಕರಿಯಾ, ಇಂದು ನಿನ್ನ ಧೈರ್ಯ ಕೌಶಲ್ಯಾದಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿದೆ. ನೋಡುವಾ ಹೇಗೆ ಕಾರ್ಯಭಾರವನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸುವೆಯೋ !

ಕರಿಯಾ : ದೇವರೂ ಈಗ ನಾನಾಡೋದು ಸಿಂಹದ ಬ್ಯಾಟಿ. ಉಳದ್ರ ತಮ್ಮ ಪಾದಾ ಕಾಣತೇನಿ. ಇಲ್ದಿದ್ರ ಅದರಾಗ ಹೋದ್ನೇ ಮಕ್ಕಳ ಮರಿಗಳ ಭಾರ ನಿಮ್ಮ್ಯಾಲೆ ![೮]

---

೬. ಜಿ..ಎಚ್.ವೀರಣ್ಣ – ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ, ಪು.
೭. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ, 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ', ಪು. ೨೭೩.
೮. ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು – ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ. ಪುಟ ೬೩೪.

[illegible]

ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ತಂದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಸಂಗೀತಮಯವಾಗಿದ್ದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಎಳೆತಂದವರು. ಈ 'ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ' ಅವರ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಕೂಡ ಕೆಲವೊಂದು ಆಯ್ದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕರಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಗಡುಸನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ''ಅವರ ಚಿಂತಿನ ಬ್ಯಾಡ್ರಿ, ಹಲಸಿನ ಹಣ್ಣು ಕೊಚ್ಚಿಧಂಗ ಕೊಚ್ಚಿ ಬರ್ತೀನಿ ಬಿಡ್ರಿ '' ಎನ್ನುವ ಭಾಷೆಯೇ ಅವರ ಸತ್ವ ಗಟ್ಟಿತನದ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಗರುಡರು ರಚಿಸಿದ 'ಗಂಡು ನಾಟಕ'ಗಳು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ವೀರಕ್ಕೆ, ಛಲಕ್ಕೆ, ಪೌರುಷಕ್ಕೆ, ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಅನುಭಾವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವಂಥ ಕೃತಿಗಳು. ಹೀಗೆಂದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ, ಶೋಕ, ಕರುಣಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಆದರೆ ವೀರ ಶೌರ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿರಿಮೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವು. ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ನಾಯಕ ಭೂಮಿಕೆಗಳನ್ನು ಮೈದುಂಬಿ ಬಂದಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಕಾರಣ ಅವರು 'ನಾಟಕಾಲಂಕಾರ'ರಾದರು – ಎಂದವರು ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ.

ಅಭಿನಯ ಎಂದರೆ ಗರುಡರ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾನುಭವದ ಚಿತ್ರಣ. ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ನಟನಾದವನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವರು. 'ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ' ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮು ನಡೆದಿತ್ತು. ಆಗ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗರುಡರು ಬೇರೊಬ್ಬರಿಂದ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತವರು. ನಾಯಕ ನಟನಾದವನು 'ನನಗೀಗ ರೋಮಾಂಚನವಾಗುತ್ತಿದೆ' ಎಂದು ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೇಳಿದನು. ಆಗ ಗರುಡರು ಆ ನಟನನ್ನು ಹತ್ತಿರ ಕರೆದು 'ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಿನಗೆ ರೋಮಾಂಚನವಾಯಿತೆ ? ಎಂದಾಗ ಆ ನಟ ನಿರುತ್ತರನಾದ. ಆಗ ಸ್ವತಃ ಗರುಡರು ತಾವು ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಧೋತರವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲೆತ್ತಿ 'ನನಗೀಗ ರೋಮಾಂಚನವಾಗುತ್ತಿದೆ' ಎಂಬ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದಾಗ ಅವರ ಮೈ-ರೋಮಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿಮಿರಿ ನಿಂತಿದ್ದವು. ತಮ್ಮ ಕೈಯಿಂದ ಅವನನ್ನು ನೇವರಿಸಿ, ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದರು. ಈ ರೀತಿ ಅವರು ಆರು ಬಾರಿ ಅದೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಿದಾಗ ಪ್ರತಿ ಬಾರಿಯೂ ಅವರು ರೋಮಾಂಚನಗೊಂಡರೆಂದು ಪಂ.ಸಿ.ವೈ.ಕವಲಿಯವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅಂತಃಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಅಭಿನಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅಂದಾಗ ಮಾತಿಗೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶ್ರೀ ಎನ್ಕೆಯವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ಭಾವ ಉಕ್ಕಿಸುವ ಭಾಷೆಯೆಂದು – ''ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕಲಿಸುವಲ್ಲಿ ವಾಮನರಾಯರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಒಂದು ಲಯ, ಒಂದು ಗತಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ನುಡಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಗದ್ಯದ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಒಂದು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. 'ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿಮನ್ಯು ಮರಣ ಹೊಂದಿದಾಗ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ಸುಭದ್ರೆಗೆ ನೀಡುವ ಸಾಂತ್ವನದ ಮಾತುಗಳೇ ಇದಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ನಿದರ್ಶನ.

[illegible]

[illegible]

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ – ''ಭಗಿನಿ ; ಕುಮಾರ ಅಭಿಮನ್ಯುವು ನಮ್ಮನ್ನು ತೊಲಗಿ ಹೋದನು. ಆದರೆ ಅವನು ಯಾರೂ ದೊರೆಯದಂತಹ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಸ್ವರ್ಗ ಸೋಪಾನವನ್ನೇರಿದನು. ಮರಣವನ್ನೇ ಕಾಲಿನಿಂದ ಒದ್ದು ಅವನು ಚಿರಂಜೀವಿಯಾದನು. ನಿನಗೆ ವೀರಮಾತೆಯ ಪುಣ್ಯ ಪದವಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟು ಆ ಕುಲದೀಪಕನು ಅಜರಾಮರನಾದನು. ಸುಭದ್ರೆ, ನೀನು ಧನ್ಯಳು. .. ದನ್ಯಳು ..[೯]

ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನ ಮರಣ ವಾರ್ತೆಯ ವಜ್ರಾಘಾತದಿಂದ ಮತಿ ಮೂಢಳಾಗಿ ಭ್ರಮಿಷ್ಟೆಯಾದ ಉತ್ತರೆಯನ್ನು ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರು ಸಂಧಿಸಿದಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ 'ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಶ್ಯ ಇನ್ನೂ ನನ್ನ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನ ಉತ್ತರೆ ಅಂದಿನ ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರ ಧ್ವನಿಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುತ್ತವೆ. ಅವರ ಹಿಂದೆ ವಾಮನರಾಯರ ಮನೋಜ್ಞವಾದ ನಿರ್ದೇಶನದ ಕೈವಾಡವು ಕೈಯೆತ್ತಿ ನಿಂತಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.[೧೦] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಎನ್ಕೆ.

ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರು. ಇವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಸ್ಯಮಂತಕೋಪಾಖ್ಯಾನ' ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವೀರಣ್ಣನವರ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ೫೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು ಎಂದು ಕನ್ನಡ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ''ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಆಂಧ್ರ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಗಳ ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿ ಅವುಗಳ ರಚನಾ ಸಂವಿಧಾನ, ಭಾಷೆ, ಪಾತ್ರ–ಪೋಷಣೆ, ಜನ ವಿಸ್ತರಣ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳು ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದ್ದವು. ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಸಲುವಾಗಿ ಪೂರ್ವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನೂತನ ಮನೋಭಾವದ ನಾಟಕ ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ಗದ್ಯ ಭಾಗವನ್ನು ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ಜಗದ್ವಂದ್ಯನಾದ ಯೋಗೀಶ್ವರನೆಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಯೂ ಜನಮನಕ್ಕೆ ವಿನೋದಕರವಾಗಿಯೂ ಚಮತ್ಕಾರ ಭಾವ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಗರ್ಭಿತವಾಗಿಯೂ ಉತ್ತಮ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಲೀಲಾ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟರು. (ಪುಟ ೧೨೪) – ಇವರ ಕಾಳಿದಾಸ ನಾಟಕ, ಹಾಗೆಯೇ ಕೃಷ್ಣಗಾರುಡಿ, ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ, ಯಮಗರ್ವಭಂಗ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ, ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರು ಬರೆದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತಹ ಮಾತು, ಗೀತ,ಇದರ ಸಂಭಾಷಣೆ. ಉದಾಹರಣೆ –

ಮಕರಂದ ಃ ಇದೇನಯ್ಯ ಮಕರಂದ ಅಂಥ ಆನಂದ ?

ಕೃಷ್ಣ ಃ ರಾಧೆಯ ವದನಾರವಿಂದ.

ಹೀಗೆ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯ ಕಟ್ಟನ್ನು ಸಡಿಲಿಸದೆಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದವರು ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಇತಿಹಾಸ ರಚಿಸಿದ ಇ.ಪಿ.ರೈಸ ಅವರು ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ–

---

೯. ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸರ್, 'ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು' ಪುಟ ೭೯–೮೦.
೧೦. ಎನ್ಕೆ – ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ, ಪುಟ ೫೩.

"He is one of the most prolific dramate authors } (E.P. Rice; History of Karnataka Literature p.100)" ಎಂದು ೧೯೨೧ರಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನಲ್ಲದೇ ಮಹಾಭಾರತದ ಅನುವಾದ, ಕಾವ್ಯ, ಕೀರ್ತನೆ, ಚಂಪೂ, ಕಥಾಸಂಗ್ರಹ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚಿಸಿದ ಮಹಾನುಭಾವರು ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು.

ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ ನಂತರದ ಸ್ಥಾನ ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರದು. ಬಹುಭಾಷಾ ಪಂಡಿತರಾದ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆ ಕೈಗೊಂಡವರು. ಮೊದಮೊದಲು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದರು. ನಂತರ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆ ಕೈಕೊಂಡರು. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಪುರಾಣ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರು. ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಆಕರ್ಷಕ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ನೀಡಿದರೂ ಅವರ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ತುಂಬ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ, ನೀತಿಪರವೂ ಆಗಿದೆ. 'ಯಾಜ್ಞಸೇನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮನು ದ್ರೋಣನನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ.

ಭೀಷ್ಮ: ಆಚಾರ್ಯರೇ, ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾದ ಭರತ ವಂಶದ ನೂರೈದು ಸ್ಫುಲಿಂಗಗಳನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಕೈಲಿಟ್ಟೆನು. ನಿಮ್ಮ ವಿದ್ಯೆಯ ಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿ ಭಾರತವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಕ್ಷಾತ್ರ ತೇಜದ ನೂರೈದು ಪುಣ್ಯಾಗ್ನಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದಿರಿ .....

ಹೀಗೆ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರದು ಅಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ''ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟನ ಭಾಷಣ ಕೌಶಲವನ್ನು ಈ ಶೈಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದರಿಂದ ನಟನಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತು ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಶಬ್ದಾಡಂಬರದ ಭಾವಾವೇಶವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬರಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ ಆಡುನುಡಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ – ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾದುದು. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರದು ಅಲಂಕಾರಮಯ ಭಾಷಾ–ಶೈಲಿಗೆ ತಕ್ಕ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಆಸರೆ ಇದ್ದರೆ, ರಮ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.[೧೧] ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ 'ಗೌತಮಬುದ್ಧ '. ನಂತರ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು. ಮುಂದೆ ಇವರು ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಅಭಿನೇತ್ರಿ, ಪ್ರಭುದೇವ, ತುಳಸಿ, ದಶಾವತಾರ, ರಾಮಾಯಣ, ಷಹಜಹಾನ್ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅವರೇ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುವಂತೆ – ''ನಾಟಕಕಾರನು ಕಾಲ ಧರ್ಮವನ್ನು, ಸಮಯ ಧರ್ಮವನ್ನು ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿತು ಅನುಸರಿಸಿ ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ದೃಶ್ಯ ... ಅಂಕಗಳನ್ನು ನಾನು ಕ್ರಮೇಣ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟೆ. ಅವುಗಳ ಪುನರ್ ರಚನೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡೆ. ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆಯ್ಯಾಯಿತು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಭಾಷಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವುಂಟು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇದು ಇಲ್ಲ. ಅವನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅನುಚರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾನು ಮೊದಲು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದೆ. ಆನಂತರ ಪದ್ಯ ಸರಳ ರಗಳೆಗಳನ್ನು ಬರೆದೆ. ಆನಂತರ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಮಿಲನ ಮಾಡಿದೆ. ಸರಿಯೆಂದು

೧೧. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ – ಪು೧೪೮.

ತೋರುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದೆ. (ಪ್ರಸಾರ ಕೃತಿ) ಎಂದು. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಅಂತೆಯೇ ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು.[೧೨]

ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ.

ಕೃಷ್ಣಃ (ಚಿಂತಿಸಿ) ಅರ್ಜುನ ನೀನು ಕೂಡ ಯಾದವರ ಸಹಾಯವನ್ನು ಬೇಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದೀಯೆಂದು ತೋರುವುದು. (ಅರ್ಜುನನು ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವನು) ಈ ಉಭಯ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ನಾನೇನು ಮಾಡಲಿ?

ಅರ್ಜುನ ಃ ಜನಾರ್ದನ, ನಿನ್ನ ಕೃಪಾದೃಷ್ಟಿಯು ಮೊದಲು ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿತು. ಆದುದರಿಂದ ನಮಗೆ ನೀನು ಸಹಾಯ ಮಾಡಲೇಬೇಕು.

ದುರ್ಯೋಧನ ಃ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಿಗೂ ನೀನು ಸಮಾನ ಬಂಧು. ಆದರೆ ಯಾರು ಮೊದಲು ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದರೋ ಅವರ ಪಕ್ಷವನ್ನು ವಹಿಸುವುದು ವೀರೋಚಿತವಾದ ಧರ್ಮ. ನೀನು ವೀರನು. ನ್ಯಾಯಶೀಲನು. ಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ನನ್ನ ಪಕ್ಷವನ್ನು ವಹಿಸಿದರೆ ಧರ್ಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದಂತಾಗುವುದು.[೧೩]

ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದ ಕಥಾನಕ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಪೌರಾಣಿಕ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದ, ಅದರಲ್ಲೂ ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಸೊಗಡನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕೆಲ ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕೆಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾರಿ, ಹೊತ್ತು, ಬರಮಾಡು, ತಾತಾ, ಮೇಲೆ, ಹೊಟ್ಟೆ ಬಲ್ಲೆ, ಲಜ್ಜೆ ವ್ರಥಾ, ಸಂಗಡ, ಸೆಣೆಸು, ಹೋದನು, ಉಪಹಾರ, ದುಸ್ಸಹ... ಇತಾದಿ ಶಬ್ದಗಳು ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಸದಾ ಪ್ರಭಾವಿ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ ನುಸುಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಆಯಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದೂಷಕ, ನಟ, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಮುಖವಾಣಿಗಳು ಮತ್ತು ಇಡೀ ನಾಟಕದ ತಿರುಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ, ಸರಸಮಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಆಗಿರಬಹುದು, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿರಬಹುದು, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿರಬಹುದು, ಪುನರ್ಜನ್ಮದ್ದಾಗಿರಬಹುದು, ಪಾಪ–ಪುಣ್ಯದ್ದಾಗಿರಬಹುದು, ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ್ದಾಗಿರಬಹುದು; ಆದಾಗ್ಯೂ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಬಳಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಭಾಷಾ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ದೂರಮಾಡಿ ಹೆಚ್ಚು ಗಡಚಾದ ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತಿಳಿಗೊಳಿಸಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಬಹಳ ಸಹಾಯಕಾರಿ. ಅಲ್ಲದೇ ಈ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಬಳಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ನೋಡುಗರನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ತರುತ್ತವೆ. ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಒಳಮಾಡುತ್ತವೆ.

---

೧೨. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೨೬೬.
೧೩.. ಭ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ – ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ – ಪುಟ.೩೯೭.

ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ – ಗದುಗಿನ ಅಚ್ಯುತರಾವ್ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಹುಯಿಲಗೋಳ ಅವರ 'ನರಗುಂದ ಮುತ್ತಿಗೆ' ಅಥವಾ 'ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಸಮರ' ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

(ಶಾಸ್ತ್ರಿಯು ಅಯ್ಯನ ವೇಷದಲ್ಲಿ, ವಿಷ್ಣ್ಯಾನು ಆಚಾರ್ಯರ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬರುವರು)

ವಿಷ್ಣ್ಯಾನು : (ಆಚಾರ್ಯರ ವೇಷದಲ್ಲಿ) ಮಂಗಮಠದ ನುಂಗಯ್ಯನವರೇ ಶರಣು ಶರಣು. ತಮ್ಮ ಮಂಗತನಕ್ಕೆ ಶರಣು ಶರಣು. ನುಂಗಯ್ಯನವರೇ ನಮ್ಮದು ಪಾಡಿಲ್ಲರಿ.

ನುಂಗಯ್ಯ : ಪಾಡಿಲ್ಲ ಅನ್ನಲಾಕ ತಮಗ್ಯಾನ ಆಗೈತಿ ಮುಗಿಲ ಮ್ಯಾಗಿನ ಧೂಮಕೇತು ನಿಂತಾಂಗ ನಿಂತಕೊಂಡೀರಿ. ಹೋಳಿಗಿ ಎಗ್ಗಳಾಗಿ ಹೊಡಿದಿಲ್ಲ ಕಾಣತದ ..

ಆಚಾರ್ಯ : ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯ ಹೋಳಿಗಿರಿs ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯ ಹೋಳಿಗಿ .. ಜೋಳಿಗಿ ಹಿಡಿಯೋ ವ್ಯಾಳ್ಯೇವು ಬಂದೈತಿ ನುಂಗಯ್ಯನವರ ...

ನುಂಗಯ್ಯ : ಜೋಳಿಗಿ ಹಿಡಿಯೋದು ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಧರ್ಮಾನ ಐತಲ್ಲ, ಅದಿರ್ಲಿ, ಆಚಾರಸಾಮಿ, ತಮಗೇನ ಕಮ್ಮಿ. ಈ ನರಗುಂದ ರಾಜ್ಯೇವು ತಮ್ಮದೈತಲ .. ಹಾರೂರದೈತಿ ಇದಕ್ಯಾಕ ಅನುಮಾನ .. ಚೌಕಾಸನಾ ಹಾಕಿ ಹೋಳಿಗಿನ ತುಪ್ಪದಾಗ ಎದ್ದಿ ಎದ್ದಿ ಹೊಡದರಾತಲ್ಲ... ಹೊಟ್ಟಿಮ್ಯಾಗಿನ ಜನಿವಾರ ಹರ್ಯೊಮಟ ಹೋಳಿಗಿ ಜಡೀಬೇಕ ನೋಡ್ರಿ ಹೋಳಿಗೀನ. ಶ್ರೀ ಹಯಗ್ರೀವ ವರದ ಮುದ್ದುವೇಣುಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯರೇ ಮುಗಿಲ ಮಟ ಇದ್ದ ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿಗೆ ಶರಣು ಶರಣು... ಕಳಸಾಪುರದ ದಿನ್ನಿ ದೇವರಾಂಗ ಸುಮ್ಮಾಕ ಯಾಕ ನಿಂತಿರಿ .. ಒಂದೀಟ ಬಾಯಿ ಬಿಡರಿ. ಬಾಯ ಬಿಡರಿ .[೧೪]

ನರಗುಂದ ಮುತ್ತಿಗೆ – ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ಭಾಷೆ. ಶೈಲಿ ನುಡಿಸುವ ಪರಿ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಪಾಡಿಲ್ಲರಿ, ಮ್ಯಾಗಿನ, ಎಗ್ಗಳ, ವ್ಯಾಳೆ, ಹಾರೂರು, ಎದ್ದಿ, ಹರಿಯೋಮಟಾ, ಜಡೀಬೇಕು, ದಿನ್ನಿದೇವರ್ಹಾಂಗ, ಒಂದೀಟು .. ತಿರಗ್ಯಾವು, ಮಾರಾಯಾ ಇತ್ಯಾದಿ.. ಆಗಿನ ಮುಂಬೈ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗಟ್ಟಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವಂಥ ನರಗುಂದ ಬಾಬಾಸಾಹೇಬ, ತಾಯಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ಉಚ್ಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತವೆ.

ತಾಯಿ : ಮಗೂ, ಸಿಟ್ಟಿನ ಭರದಲ್ಲಿ ಬಲಿಷ್ಠರ ನಿಂದೆಯನ್ನು ಬಾಯಿಗೆ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿ ನಿನ್ನ ಕಾಲ ಮೇಲೆ ನೀನೇ ಕಲ್ಲು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಡ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದೇನು ರಾಜನೀತಿಯಲ್ಲ.

---

೧೪. ಅಚ್ಯುತರಾವ್ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಹುಯಿಲಗೋಳ. ನರಗುಂದ ಮುತ್ತಿಗೆ ಅಥವಾ ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಸಮರ – ಪುಟ 64.

ಬಾಬಾಸಾಹೇಬ : ಶಸ್ತ್ರಕಾಯಿದೆ ಭಂಗಮಾಡಿ ಸ್ವರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿ ಕೆಂಪು ಮುಖದವರ ಚೆಂಡುಗಳ ಚಂಡಾಡುವ ವೀರ ಸಂಕಲ್ಪವನ್ನೇ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯವರ ಚಂಡುಗಳ ತೋರಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವೆ. (ನಾಟಕ – ನರಗುಂದ ಮುತ್ತಿಗೆ)

ಹೀಗೆ ಈ ಭಾಷೆ – ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ನಡುವೆ ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರವಾದ ವಿಷ್ಣುಪಂತ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು, ನುಂಗಯ್ಯ ಹಾಗೂ ಆಚಾರ್ಯರ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಮೂಲ ಪಾತ್ರದ ಒಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಮಾತನಾಡುವ ಧಾಟಿ ಬದಲಾದದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಆಯಾ ಪಂಗಡದ ರೀತಿ–ರಿವಾಜುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ. – ''ಹೊಟ್ಟಿ ಮ್ಯಾಗಿನ ಜನಿವಾರ ಹರಿಯೋಮಟಾ ಹೋಳಿಗಿ ಜಡೀಬೇಕು...'' ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಪಂಗಡದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಭಾಷೆ :

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವದು ನಿಯಮವಾದರೂ ಅವರಿಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವಾಗ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ, ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಪಂಗಡದ ಪ್ರಭೇದದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು Social linguistic Science ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಧ್ಯಯನದ ವಸ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಭಾಷಿಸುವಾಗ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡಿದರೂ ತನ್ನೊಳಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಹಜವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿವೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಎದುರಿನ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವರ ಗಮನ ಎದುರಿಗೆ ಕುಳಿತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಎದುರು ಇರುವ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡಿದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣಾ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಕಂಠಪಾಠದ ಕೃತ್ರಿಮತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಈ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಆಕೃತಿಮಾ ರಚನೆ (Morphology)ಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಬರಹ ಭಾಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾದ ಸಂಯುಕ್ತ ಪದ (Compound words)ಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು.

ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ : ಸುಮ್ಮನಿರು ಪಿಶಾಚಾ, (ಖಡ್ಗ ಹಿರಿದು ಒರೆಗಾಣಿಸಿ) ಬೇಡಾ ಪವಿತ್ರವಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಿಂಹಾಸನದ ಸೇವೆಯನ್ನು ಕೈಕೊಂಡ ಈ ಖಡ್ಗಕ್ಕೆ ಕುಲಗೇಡಿಯಾದ ನಿನ್ನ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಅಪವಿತ್ರ ಮಾಡುವುದು ಬೇಡ. ನಿನ್ನಂಥ ನರಾಧಮನನ್ನು ಸುಣ್ಣದ ಭಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಸುಡಿಸಬೇಕು! ನರನಾಯಿಗಳಿಂದ ಪರಿಬಡಿಸಬೇಕು. (ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ)

ಗಿರೀಶ : ಅಲ್ಲಿ ಆ ದರಿದ್ರನನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡ್ಕೊಳ್ಳೋಕೆ ಯಾಕೆ ಸಾಯ್ತಿರಿ, ಯಾರತ್ರಾಗನ ಒಂದ ತಾಳಿ ಇದ್ರ ಕೊಡ್ರಿ ಇಲ್ಲಾಂದ್ರ ಯಾರ ಕೊಳ್ನಾಗುಳ್‌ದಾಳನ್ ಕಿತ್ತಿಕೊಡ್ರಿ ನೀವು ಕೊಳ್ಳ ಮುಂದ ಮಾಡ್ರಿ ಮತ್ತ ಹಿಕ್‌ಟ್ ಬಂದ್ ನನ್ನ ತಲೆ ಕೆಟ್ರ ಯೇನ್ ಮಾಡ್ತಿನೋ ಹೇಳಾಕ ಬರಂಗಿಲ್ಲ(ದಬ್ಬುವನು) ಆಯಾಂ ಸಾರಿ.

(ವರ ನೋಡಿ ಹೆಣ್ಣುಕೊಡು – ಎಚ್.ಎಸ್.ಸಾಳೂಂಕಿ)

ಕೃಷ್ಣ : ದ್ರೌಪದಿ, ದಿವ್ಯದೈತ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಮಿಂಚನುಂಡವನೆದೆಯುಸಿರಿನ ಸುಳಿಯೊಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಸಿಡಿಲ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೆಡೆ ಎತ್ತಿ ಭಸುಗುಡುವ ಕಾಳಸರ್ಪದ ವಿಷದುಸಿರಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವಿ.

(ರಕ್ತರಾತ್ರಿ – ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು)

ಇತ್ಯಾದಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಸಂಯುಕ್ತ ಪದಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ತುಂಬ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ, ಆಡುಮಾತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಯುಕ್ತ ಪದಗಳು.

೧. ರುದ್ರಾತಿಭಯಂಕರ = ರುದ್ರ + ಅತಿ + ಭಯಂಕರ

೨. ಪಿಂಡಾಂಡದೆದೆ – ಪಿಂಡ + ಅಂಡದ + ಎದೆ

೩. ಮನಸೊಚ್ಚಂದ – ಮನಸ್ಸು + ಸ್ವಚ್ಛಂದ

೪. ವಿಚಾರಾಸ್ಪದವಾದದ್ದು – ವಿಚಾರ + ಆಸ್ಪದವಾದದ್ದು

೫. ಹಾಕಿ ಸುಡಿಸಬೇಕು – ಹಾಕಿ + ಸುಡಿಸು + ಬೇಕು.

೬. ಯಾರತ್ರಾಗನ – ಯಾರರ + ಹತ್ತಿರವಾದರೂ

೭. ಕೊಳ್ನಾಗುಳ್‌ದಾಳಿನ್ – ಕೊರಳಿನ + ಗುಳದಾಳಿ + ಯನ್ನು

೮. ಕಿರುದನಿಯ ಕಲರವವೇ – ಕಿರು + ದನಿ + ಯ + ಕಲರವ + ವೇ

೯. ಚರಮ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ – ಚರಮ + ಪಾಣಿ + ಗ್ರಹಣ

೧೦. ಮೊದಲಿನಾಲಿಂಗನಾ – ಮೊದಲಿನ + ಆಲಿಂಗನ

ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಯುಕ್ತ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗತವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ, ವೃತ್ತಿಗಳ ಸಂಬಂಧಸೂಚಕ ಪದಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವು ವಾಕ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯದ ಮಧ್ಯ ಬಳಕೆಯಾದಾಗಲೂ ಸಂಬೋಧನೆ ಕೊಟ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ.ಎಚ್.ಎಮ್.ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ. ಕೆಲವು

ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಅಕ್ಕಾ	ಸುಮನಾ	ಅರ್ಜುನಾ
ತಂಗೀ	ಕೇತನಾ	ಪಾರ್ಥಾ
ತಾತ ಽ	ದ್ರುಮನಾ	ನಾಗಾ
ಪಾರ್ಥರಾಜಾ ಽ		ಭಗಿನೀ
ಮಹಾರಾಜಾ	ಅಮಾತ್ಯರೇ	
ರಾಜಾ	ಕಿಶೋರಾ	ಪುಷ್ಪಾ

ಹೀಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಶಬ್ದಗಳು ವಾಕ್ಯದ ಮಧ್ಯೆ ಬಂದಾಗಲಜೂ ಕೂಡ ದೀರ್ಘತೆಯಿಂದ ಉಕ್ತಿ ನಾಮ ಉಚ್ಚಾರಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು.''ಹೇಳಮ್ಮಾ ಽ ಸುಮನಾ ಽ ಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳಮ್ಮಾ ಽ

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಉಚ್ಚಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ಸಮಯ, ಅವನ ಅಭಿನಯ, ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಉದ್ದೇಶ – ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನೋಮ್ ಚಾಸ್ಕಿ – '' ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಕರಣವೆಂಬುದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿಯಮಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದರೂ ಧ್ವನಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವೇ ವಾಕ್ಯಗಳ ಅರ್ಥ ನಿಷ್ಪನ್ನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. – (The grammar of a language is now seen by Chomsky as a system of rules relating the meaning (or meanings) of each sentence is generates to physical manisfastation of the sentence in the medium of sound - Chamsky. John Lyons (1972) pub. Win collins & Co Ltd., London, p.78-79). ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಬಾಯಿಂದ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದಾಗ ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತಳೆದಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಗಳಕೆಯಾಗುವ ಧ್ವನಿಗಳ ದೀರ್ಘತೆಯ ಪ್ರಮಾಣ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಒತ್ತು ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಅವಿಭಾಜಿಕ ಅಂಶ. ಗಳು ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯ ಬಹಳ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಅಂಶಗಳು.[೧೫]

ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವಾಗ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣ ಕೂಡ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಬ್ದಗಳ ಸ್ಥಾನವು ಆ ವಾಕ್ಯದ ಕೇಂದ್ರಾರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಬ್ದಗಳ ಕ್ರಮವು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ –

೧. ಏನಾಯಿತು ಸಾತ್ಯಕಿ ?

೨. ಸರ್ವನಾಶವಾಯಿತು ಶಾಮು.

---

೧೫. ಡಾ. ಎಚ್.ಎಮ್.ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಸಂ :ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ .

[illegible]

೩. ವೇಳೆಯಾಯಿತು, ಉಮಾ

೪. ಬಾಯಿಮುಚ್ಚಿ! ಅಮಾತ್ಯರೇ

೫. ಬಂದಾನ, ಶಿವಣ್ಣ

೬. ಸ್ವೀಕರಿಸು, ಕೃಷ್ಣಾ

ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕ್ರಿಯಾ ಸೂಚಿತವಾಗಿ ನಂತರ ನಾಮಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಇಂಥ ಮಾದರಿಗಳು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕರ್ತೃ, ಕರ್ಮ, ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ನಾಟಕದ ಓಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಾಳ್ಮೆಯನ್ನು ಕೆಡಿಸದೆ ವಾಕ್ಯಗಳ ಕೇಂದ್ರಾರ್ಥವನ್ನು ತಟ್ಟನೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಸಿ ನಂತರ ವಿವರಣೆಗೆ ತೊಡಗುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

ಜಡ್ಜಿಃ ಯಾಕ್ರಿ ಅಂತ ಕೇಳ್ತೀಯ., ನೋಡು ನಮ್ಮ ರವಿ ಲಗ್ನ ಅಂತ ಎಲ್ಲಾ ಆಫೀಸರಗಳು ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ಶೈಲಾಳನ್ನು ಕಂಡರೆ 'ಇವಳೇ ನೋಡು ಮನೆಯಿಂದ ಓಡಿ ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆಂದು ಅಣುಕು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ನಾವು ಜನರಲ್ಲಿ ಮುಖ ತಗ್ಗಿಸ್ಗೋಬೇಕಾಗ್ತದ. ಅದಕ ಅವಳು ತಪ್ಪಿ ಸಹ ಮದುವೆ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡಬಾರದೆಂದು ಹೇಳು.[೧೬]

ಎಂಬಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬಹಳ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳಂತೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೆ ಎದುರಿನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ರೂಪಗಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

೧. ಯಾಕಲೇ ಶಿವಣ್ಣ

೨. ಸತ್ಯ ಶಕುನಿ

೩.. ಹೌದು ಭದ್ರಿ

೪. ಪ್ರಮಾದವಾಯಿತು! ಆಚಾರ್ಯ

೫. ಇರಲಿ ಕರಿಯಾ

೬. ಸರ್ವನಾಶವಾಯಿತು, ಶ್ಯಾಮು.

ಈ ರೀತಿಯ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಚಾಲನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಕ್ಲಿಷ್ಟ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾ ಇರುವಾಗಲೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವುದು. ಮಾತಿನೊಳಗಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಈ ರೀತಿಯ – ಆಗಲಿ ಅಕ್ಕಾ, ಸ್ವಲ್ಪ ಇತ್ತ ಬನ್ನಿ ... ಇಂಥ ಮಾತುಗಳು ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆಡೆಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಹಜ ಕ್ರಿಯೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇವೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು .. ಆಯಿತು, ಹೇಳು, ನೋಡು, ಕಂಡೆಯಾ? ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ

---

೧೬. ಎಚ್.ಎಸ್. ಸಾಳುಂಕಿ – ವರ ನೋಡಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡು, ಪುಟ ೧೮೦.

ಶಬ್ದಗಳು ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಆಜ್ಞೆಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಇಂತಹ ಪುಟ್ಟಪುಟ್ಟ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಾಟಕದ ಒಳಗಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಹ ದೊಡ್ಡ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನು ಸಂಬೋಧನೆ ಎನ್ನುವ ಒಂದು ವ್ಯಾಕರಣ ಪ್ರಕಾರವಂತೂ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದಷ್ಟು ಬಹುಶಃ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇನ್ನಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ, ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲೂ... ಅದು .. ನಾಟಕಕಾರನಿಂದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುಟಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಸಾರಿ ಬಂದರೆ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ... ಪುನಃ ಪುನಃ ಅದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಆಯಾಚಿತವಾಗಿ ಮಾಡುವುದನ್ನು ರೂಢಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ೧. ಆರ್ಯಾ, ೨. ಆರ್ಯೆ, ೩. ಪ್ರೇಯಸಿ, ೪. ಪ್ರಿಯಾ, ೫. ಬಾರನ್ನೆ ೬. ಪ್ರಾಣಸಖ, ೭. ದೇವಿ, ೮.ಎಲೆ ಚೆಲುವೆ, ೯. ಮಹಾಭಾಗಾ, ೧೦. ಭಗಿನೀ, ೧೧. ಅಹುದಮ್ಮಾ ಅಹುದು ! ೧೨. ಎಲೆ ಭಾನುಮತಿ.....ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದೆ ಕೇವಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾದ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ರಚನೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು ಬರಹಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

೧. ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಉತ್ತರೆ, ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ!
೨. ಅಹುದಪ್ಪ... ಆ ಪಾಪಾತ್ಮನೇ ನಾನು.
೩.. ಮುಟ್ಟದಿರು ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯೆಯನು.
೪. ನಿನ್ನದೆಂತಹ ಬಾಳು !
೫. ಏನು ಹೇಳಲಿ ತಾತಾ ..
೬. ಓ ಮಧುರ ಭಾಷಿಣಿ ನೀನಾರು ?
೭. ಓ ಚನ್ನೆ..ಚಂದ್ರಮುಖಿಯೆ ...
೧೦. ಭಾಪು ಭಾಪುರೆ ! ಭೀಮ.

ಈ ರೀತಿಯ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಾಕ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಂದಿರುವದು ಬಹುಶಃ ಈ ಮೊದಲು. ಕಾವ್ಯಶೈಲಿ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ರನ್ನ, ಪಂಪ, ರಾಘವಾಂಕ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾತಃಸ್ಮರಣೀಯರು ಕಾವ್ಯ ಬರೆದು ಶ್ರೇಷ್ಠರೆನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದು ಪದ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಮುಂದೆ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆ ಆರಂಭವಾದರೂ ಕೂಡ ಪದ್ಯದ ಶೈಲಿಯ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಬರೆಯುವದು ಒಂದು ವಿಶೇಷಣ ಎಂಬಂತೆ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ನಟರಿಗೂ ಕೂಡ ... 'ಸುಮ್ಮನೇ ಚಂದ್ರನಂತಿರುವುದು ನಿನ್ನ ಮುಖವು ' ಎಂದು ನೀರಸವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ' ಓ ನನ್ನ ಚನ್ನ, ಚಂದ್ರಮುಖಕಮಲ' ಎಂದು ಕಾವ್ಯಮಯ, ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಅದು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳಲು, ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಶೈಲಿ ರೂಢಿಗತವಾಗಿರುವದು.

ದೇವಕೇತು : ಕಿಶೋರ ! ನನ್ನ ಕಾಪಟ್ಯದ ಕೂಗನು ಕೇಳಿ, ಜಗದ ಮೈ ಜುಂ ಎಂದಿತು. ಬುದ್ಧದೇವನೆದೆ ಬೆಚ್ಚಿ ಬಿದ್ದಿತು ! ಸಗ್ಗದಲಿ ಧರ್ಮರಾಯನ ಮನ ದಿಗಿಲುಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಜುಮ್ಮೆನ್ನದೆನ್ನ ಮೈ ಜವನ ಕೂಗು ಕೇಳಿದರೂ ಕಿಶೋರಾ ಜಗದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ನಾನು ಪಾಪಿಯಾದರೂ ಪುಣ್ಯ ಗಂಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ಹೊಂದಿರುವದಾನಂದ ನನ್ನಾತ್ಮ.[೧೭]

ಉತ್ತರಾ : ತುದಿನಾಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಸುಳಿದಾಡುವಂಥ 'ಹೋಗು' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಹೊರಗೆ ಬಾರದೇ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕುಣಿಯುತ್ತಿರಬಹುದು. ಹೋಗು ಪರಾಕ್ರಮಿಯಾದ ನರವೀರನೇ ಹೋಗು. ವೀರ ಪುತ್ರಿಯೂ , ವೀರ ಪತ್ನಿಯೂ ಆದ ಉತ್ತರೆಯು ನಿಮಗೆ ನಿಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯಕ್ಕೋಸುಗ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಆನಂದದಿಂದ ನಿರೋಪ ಕೊಟ್ಟಿರುವಳು.[೧೮]

ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗತವಾಗಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ, ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಪೌರಾಣಿಕ–ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅಧಿಕವಾಗಿ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು.

ದ್ರೌಪದಿ : ಓ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ, ನನ್ನ ಗಂಡನ ಗೋಣು ಮುರಿದವನ
ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳೆದೆ ರಗತ ಕುಡಿದವನ
ತೆಗೆಯದಾ ಹೆಂಗಸಿನ ಮಾಂಗಲ್ಯವ ತಾಳಿ
ಹೊರೆ ಪಿಂಡಾಂಡ ಹಾದರಿಯ ಗುಳದಾಳಿ (ರಕ್ತರಾತ್ರಿ – ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು)

ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ನಾಟಕದ ಮಾತು –

ಗೌಡ : (ನಕ್ಕು) ದುಂಡೀ ನನ್ನ ಬಂಗಾರ ಗಿಂಡೀ
ಈಗಲೇ ನಿನ್ನ ಯೌವನಾ ಎಲ್ಲಾ
ಕುಡದ ಬಿಡತೇನಲೆ ಹಿಂಡೀ .

ಈ ರೀತಿ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ, ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಗುಜ್ಜ – ಅಚ್ಚಾ ... ಅಚ್ಚಾ ... ಮಾಡು ಮಾಡು (ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ)

ಭೀಷ್ಮ – ಕೇಳು ಕೌರವೇಶಾ, ಕೇಳು (ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ)

ಹನಮಿ – ಮುಶಡಿ ನೋಡಿ ಇದರ ಮುಶಡಿ ! ಪಾಳೆ ಹಚ್ಚಿನಿಲ್ತಾರಂತ ಪಾಳೆ.[೧೯]

---

೧೭. ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾವ್ – ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯಾ, ಪುಟ ೧೧೬೮.
೧೮. ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರ್ – ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು – ಪುಟ ೪೫

ಜಯದ್ರತಃ (ಆನಂದದಿಂದ) ಹೋದನು, ಹೋದನು. ಸಿಂಹಾರ್ಭಕನು ಮೃತ್ಯುವಿನ ಬಾಯಿಗೆ ಗುರಿಯಾದನು.''[೨೦]

ಈ ರೀತಿ ಅಚ್ಛಾ , ಅಚ್ಛಾ... ಮಾಡು, ಕೇಳು ಕೌರವೇಷಾ ಕೇಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ಭಾವಾವೇಶದಲ್ಲಿ ದ್ವಿರುಕ್ತಿ ಸಹಜ. ನಾಟಕೇತರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ, ತೆಲುಗು, ಹಿಂದಿ, ಮಲಯಾಳಂ, ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಳಸಿವೆ. ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜಮಾದಾರ – ಇಲ್ಲಿ ಪಹರೆ ಯಾರ ಮಾಡಬೇಕು ? ನಿಮದ ಅಪಾ .. ಯಾ ನಹೀ ತೋ ನಿಮದೂ ಅಪಾ ..

೨ನೇ ಸಿಪಾಯಿ – ನಾವು ಬರುವ ತನಕ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ನೀವೇ ಸಂಭಾಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಯಾಕಂದರ ಇಂದ ನಮ್ಮ ಹಿಂದೂ ಜನರ ದೊಡ್ಡ ಹಬ್ಬ.

ಜಮಾದಾರ – ಫಿರ್ ಕೂನ ಹೂಂ ? ನಹಿಂ ನಹಿಂ ಓ ಬಾತ್ ನಹೀ ಹೋಗಾ. ಸಬ್ ಕೆ ಸಬ್ ಯಹಾಂ ರಹನಾ ಚಾಹೀಯೇ.

ಸಿಪಾಯಿ – ಹಾಗೆಂದರೆ ಹೇಗಾದೀತು ಜಮಾದಾರ ಸಾಹೇಬರೆ? ಬನ್ನಿ ಮುಡಿದು ತಕ್ಷಣವೇ ಬರುವೆವು.

ಜಮಾದಾರ – ಅರೇ ? ನಾಳೆ ಬನ್ನಿ ಮುಡೆತೋ ನಹೀ ಹೋತಾ ?

೨ನೇ ಸಿಪಾಯಿ – ಹಾಗೆಂದರೆ ಹೇಗೆ ? ಜಮಾದಾರ ಸಾಹೇಬರೇ ಇಂದೇ ಹಬ್ಬ. ಇಂದೇ ಬನ್ನಿ ಮುಡಿಯಬೇಕಿಲ್ಲವೆ?

ಜಮಾದಾರ – ಯ ದೇಖೋ ಚಿರಾಗ ಲಗನೇಕೇ ಅಂದರ ಸಬ್ ಕೆ ಸಬ್ ಯಹ ಆ ಜಾನಾ ನಹೀತೋ ...

ಇಬ್ಬರು – ಬನ್ನಿ ಮುಡಿದು ಸವಾರಿಯು ಹಿಂತಿರುಗಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ಬಂದಿರುವೆವು.

ಜಮಾದಾರ ಃ ಅಚ್ಛಾ ಜಾವ್ (ಹೋಗುವರು) ಸಂಧ್ಯಾ ಸಮಯ ಹುವಾ ಜರಾ ಅನುಷ್ಠಾನ ಕರಲೆಂದೆ .[೨೧]

ಹೀಗೆ ಹಿಂದಿ ಉರ್ದುವಿನ ಶಬ್ದಗಳನ್ನಾಡುವದು ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವದು ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಉಚ್ಚಾರಣಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವದು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಒಂದು ಭಾಷಾ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಪಡೆಯಿತು.

---

೧೯. ಸೋಮಶೇಖರ ಜಾಡರ – ಹುತಾತ್ಮ ಮೈಲಾರ ಮಹದೇವಪ್ಪ – ಪುಟ ೨೯.
೨೦. ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರ್ – ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು – ಪುಟ ೬೮.
೨೧. ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು –ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ , ಪುಟ.೬೬೦–೬೧.

ರಂಗ ಸಂಗೀತ :

ಇನ್ನು ಸಂಗೀತವೂ ಕೂಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗ. ಮೊದಲು ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕವೋ, ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಗೀತವೋ ಎಂಬುದಾಗಿ ಬಿಡಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ನಾಟಕವು ಸಂಗೀತಮಯವಾಗಿತ್ತು . ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಉಳಿಯುವಿಕೆಗೆ ನಾಟಕ ಅದರಲ್ಲೂ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರವಾದುದು. ಪಂ.ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ, ಪಂ.ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನಸೂರ, ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ರಾಜಗುರು, ಕುಮಾರ ಗಂಧರ್ವ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ಗಜರು ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದವರು – ಹಿಂದೆ 'ಶಾರದಾ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ' ಹಾಲ ಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತಮಯವಾದ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಇದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೇ 'ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ' 'ಸಂಗೀತ ಸೌಭದ್ರ' ಸಂಗೀತ ಗುಣಶೋಧನ', ಹೀಗೆ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು.

ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಹಾಡುವವರು ಮಾತ್ರ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಅವರಿಂದ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಲು, ಅವರಿಂದ ಅನೇಕ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅನೇಕ. ಆಗಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತರೆ ಹಾಡು, ಕುಳಿತರೆ ಹಾಡು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅರಸನಿಂದ ಅಗಸನ ವರೆಗೂ ಎಲ್ಲರೂ ಹಾಡುವವರೇ. ಕಂದ, ವೃತ್ತ , ಪದ್ಯ, ಮಟ್ಟುಗಳು, ರಾಗ–ತಾಳಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ರಾಜನ ಸಭೆಗೆ ಯಾರೋ ಬಂದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಹಾಡು ಅವನನ್ನು ಸಭೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಾ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಹಾಡು.

ಚಾರ : ಅರೋ ಪ್ರಭುವೆ ದ್ವಾರದಾ ಬಳಿ ಬಂದು ನಿಂತಿಹನ್ನೆ ..ಪ..
ಮೋರೆ ನೋಡಲು ಪಾರ್ವನಂದದಿ ತೋರುತಿರ್ಪನ್ನೆ .. ಅ.ಪ..
ಕೋರಿ ನಿಮ್ಮ ದರುಶನವನ್ನು ಸಾರಿ ಬಂದಿಹನ್ನೆ
ಮಾರ ಜನಕನಾಜ್ಞೆ ಕೊಡಲು ದಾರಿ ಬಿಡುವೆನ್ನೆ ..೧..

ಕೃಷ್ಣ : ಕರೆದು ತರಲು ಇತ್ತಲವರ , ಪೋಗಿ ನೀ ಭರ
ಪರಿ ಪರಿ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ , ವಿಪ್ರವರ್ಯನ ..೨..
(ತೋರಣಗಲ್ಲು ರಾಜಾರಾಯರ ಸುಭದ್ರಾ ಪರಿಣಯ ನಾಟಕ)

ಹೀಗೆ ಸಭೆಗೆ ಕರೆದು ತಾ ಎನ್ನಲು, ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಹಾಡುಗಳಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹಾಡುಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದವು.

ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ವಿಷ್ಣು ಲೀಲಾ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಯಾದು, ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಮತ್ತು ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಈ ಮೂವರ ಗಾಯನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೀಗಿದೆ :–

ಕಯಾದು : ಖತಿ ಬೇಡೈ ಕುಮಾರನೊಳು , ಪ್ರಾಣೇಶ ಕೈಯ ಮುಗಿವೆ, ಬೇಡುವೆ.

ಪ್ರಹ್ಲಾದ : ಇದೇಕಿಂತು ಬೆದರುವೆ , ಚಿದಾನಂದ ಪೊರೆವನು.

ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು: ತಿಳಿಗೇಡಿ, ಕುಲವ ಕೆಡಿಪೆಯಾ , ಪೊಡೆವನು , ಬಡಿವೆನು , ಕಡಿವೆನು ...

ಹೀಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೀತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಆಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿಯರು ತಮ್ಮ ವಿರಹ–ಪ್ರಣಯ, ಕಾಮಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವಾಗ ವೀರರು ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪೌರುಷವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದ್ವಂದ್ವ ಗೀತೆಗಳು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿವೆ.

ನಿರುಪಮಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಜಯ ಮತ್ತು ಕಮಲೆಯರ ಗೀತ–ಸಂವಾದ :–

ವಿಜಯ : ಅಳಿಚಿಗುರೆ ಬಾ ಬಾರೆ ನೀರೆ ಮೈಯಾ ತೋರೆ
ಸುಮನೋ ರುಚಿರೆ ... ಸರಿಸಿ ಚದುರೆ ಶಶಿಮುಖಿ ಚದುರೆ ಬಾ ಬಾ ..

ಕಮಲೆ : ನಡೆ ಕಾಡಬೇಡ ದುರುಳಾ ... ಚೇ ಚೇ ... ಏಕೀ ಹಾಳಾದಾಸೆ ?
ವಿಜಯ : ಅಳಿಜಿಗುರೆ ಬಾ .. ಬಾರೆ ನೀರೆ ಮೈಯಾ ತೋರೆ ...
ಕಮಲೆ : ಬಲ್ಲೆನು ಪೋಗೈ ನೀತಿಯಲ್ಲ ನಗುವರು ನಿನ್ನನು ಲೋಕವೆಲ್ಲಾ..
ವಿಜಯ: ಇದು ತರವೆ ?
ಕಮಲೆ : ಉಸಿರದಿರೂ ...
ವಿಜಯ : ನಮಿಸುವೆ ನಾರಿ
ಕಮಲೆ : ಚಿರಮಿರು ನೀಂ ..
(ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ ವಿರಚಿತ ನಿರುಪಮಾ ನಾಟಕ)

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಜನೆಗೆ ಹಾಡುಗಳು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಅಷ್ಟು ರಂಜಿಸಲಾರದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಗದ್ಯವು ಸೊಗಸಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯದಿಂದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದಷ್ಟು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಾರಂಭದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದುತ್ತಿತ್ತು.[೨೨]

ಈ ಹಿಂದೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತಿದ್ದಾಗ ಜೆ.ಬಿ. ಮಲ್ಲಾರಾಧ್ಯರು ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು – ''ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಹಾಡುವುದು ಅತಿರೇಕ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಹತ್ತಾರು ನಿಮಿಷ

---

೨೨. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮನಾಥ – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ – ಪು.೧೬೯.

ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವದು ಏಕೆ ?'' ಎಂದಾಗ ವರದಾಚಾರ್ಯರು – ''ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಭಾವವನ್ನು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾದ್ದರಿಂದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ನೀಡಿಲಾಗಿದೆ '' ಎಂದರಂತೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಪೂರ್ವದ ಕವಿಗಳು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿರುವದರ ಜೊತೆಗೆ ತಮ್ಮಿಂದ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದಲೇ ಆರಿಸಿ, ನೂತನ – ರಮ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನಳವಡಿಸಿ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿರುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವೇ ಸರಿ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಉಷಾ , ನಿರುತ್ತರಕುಮಾರ , ಸ್ವರ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಆಗ್ರಹ, ತಪಸ್ವಿನೀ, ಅಹಲ್ಯಾ, ಯಮನ ಸೋಲು, ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್, ಮಂಡೋದರಿ, ನಚಿಕೇತ, ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿನಿ, ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ (ಗೀತನಾಟಕ) ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ (ಗೀತನಾಟಕ) ರಾಕ್ಷಸನ ಮುದ್ರಿಕೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಸೇರಿಸಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವದೇ ನಾಂದಿ ಪದ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ ಮಂಗಲ ಪದ್ಯದಿಂದ ಎಂಬುದು ನಿಯಮವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದಾಗಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ–ನಟಿಯರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಜನ ಮಾರುಹೋಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಒನ್ಸಮೋರ್' ಹೇಳಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಟ–ನಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಮೊದಲಿನಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳು ಇಲ್ಲ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಅಶ್ಲೀಲತೆ, ಕೀಳು ಮಟ್ಟದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರಂಜಕತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಲವು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರದೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಇವರದು. ಪ್ರಾಸಯುಕ್ತ ಭಾಷೆ, ಉಪಮ, ಉಪಮಾನಗಳನ್ನು ಸಾಲು–ಸಾಲಾಗಿ ಬಳಸಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ತರುವ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯ ಇವರ ವಿಶೇಷತೆ. ಇವರು ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಗದ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣೆಯುಕ್ತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು – ಭಾಷೆ :

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವಾದರೂ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದವು. ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ಗಂಭೀರವಾದಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿರದ ಪ್ರಹಸನಗಳಂತಿದ್ದವು. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಕ್ವಚಿತ್ ಆಗಿ ಆಡಿದ 'ಸರ್‌ಡಬ್' ವಾಮನರಾಯರು ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮರಾಠಿ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳು, ಸದಾಶಿವರಾವ ಗರೂಡ ಅವರ ಕೆಲವು

ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ "Mid Summer Nights Dream" ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾದ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನಿಯಂ'ದ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳು ಗುಂಡೋ ಕೃಷ್ಣ ಚುರುಮರಿಯವರ 'ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್' ನಾಟಕವೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂಬಂತೆ ಇದ್ದರೂ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದ್ದವು. ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತ್‌ನ "She stoops to conquer" – ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ 'ಪತಿ ವಶೀಕರಣ' ವೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಎಚ್.ಎಲ್.ಎನ್.ಸಿಂಹ ಅವರ 'ಸಂಸಾರ ನೌಕೆ', 'ಅಬ್ಬಾ ಆ ಹುಡುಗಿ' ಇವೆಲ್ಲ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನುವಾದವಾದ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಎಂದೂ ಅನಿಸಿದೆ.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಸೇವಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುವ ರೀತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕ. ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯ ಕುರಿತದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಬರೆದ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳು ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಧ್ಯೇಯಾದರ್ಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವಂತಹ ಕೃತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಕುರಿತು ರಚಿಸಲಾದ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗರ್ಭೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಹಳೆಯದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ 'ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ', 'ಮಾಯಾ ಬಜಾರ'ದಂತಹ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಶಿವಲಿಂಗ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಅಚ್ಯುತರಾಯರ 'ನರಗುಂದ ಮುತ್ತಿಗೆ'ಯಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಇವುಗಳ ಬಾಹ್ಯರೂಪ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವ ಮೊದಲು ಮರಾಠಿ ಅನುವಾದಿತ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದವು. 'ಸಂಶಯ ಕಲ್ಲೋಳ' 'ಮಾನಾಪಮಾನ' 'ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ' 'ಪಂತಾಂಚಿ ಸೂನ' ಇವರ ಅನುವಾದಗಳಾದ ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಭಾಮಿನಿ, ನಿಷಾಮಹಿಮೆ, ರಾಯರ ಸೊಸೆ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಆಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಂಧೀಜಿ ಅವರ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಹೆಣ್ಣಿನ ಶೋಷಣೆ ಕುರಿತು ಗುರುರಾವ ಮಮದಾಪುರ ಅವರ 'ಇಂದಿರೆ' ನಾಟಕ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದವರು ಹಾಲಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ಮಂಡಳಿಯ ಜೆಟ್ಟೆಪ್ಪನವರು. ಐರಣಿ ಕೋಮಲ ಶಾಂತಪ್ಪನವರಿಂದ ಬರೆಸಿ ಆಡಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು.

ಆಗಿನ ಸಮಕಾಲಿನ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಾಮನರಾಯರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ 'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ' ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳು. ವಿಶೇಷವೆನಿಸುವವು. ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾದರೂ ರಚನಾ ವಿಧಾನ, ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ, ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಇವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸುಧಾರಣೆಯ

ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ನೋಡುಗರಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯವೆನಿಸಿದವು. ಈಗ 'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ' ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆ – ಹಾಡು.

ಕಮಲಾಕರ ಃ ನಾನೇ ಇರುವೆನು .. ನೀನೇನಿರುವಿ?

ಶರಾವತಿ ಃ ನಿನ್ನ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಕಾಮಿಸಿದ ಕಾಮಿನಿ ಇರುವೆನು. ವಿರಹ ವ್ಯಥೆಯಿಂದ ಪೀಡಿತಳಾದ ವಿರಹಿಣಿ ಇರುವೆನು. ಮನೋಹರನೆ, ಇಷ್ಟು ದಿನಗಳ ವರೆಗೆ ಹೇಗಾದರೂ ಸಹನ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆನು. ಇನ್ನುಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಅನಂಗ ಬಾಧೆಯನ್ನು ಸರ್ವಥಾ ಸಹಿಸೆನು. ಬೇಗನೇ ಶರಣಾಗತಳಾದೀ ದಾಸಿಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿ ಪುಣ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸು.

ಕಮಲಾಕರ ಃ ಶಿವ ಶಿವ .. ನಾನಿನದನೇನು ಕೇಳುತ್ತಿರುವೆನು ?

ರಾಗ – ಸಾರಂಗ ತಾಳ – ದಾದರಾ

ಆಹಾ ಏನೆ ಕುಮಾರನೊಳು ನೀನು ವಿನೋದವನ್ನು ತೋರುವಿ;
ಇದು ತರವೆ ಜನನಿಯೇ ; ಸದಾಚಾರ ಸದನಿಯೆ ; ನೀನಾಗಿ ಜನಪನ ಯುವತೇ
ಪತಿವ್ರತೆ ಗುಣವತೆ ; ದಯವತೆ .
ಯಾಕೆ ಗಳಿಸುವೀ ಲೋಕದೂಷಣೆ ! ಕಾಕು ಕೃತಿಯಗೈದು
ಅವರಲ್ಲಿಸುದದಿ ಸನ್ಮುದವನೀದೆ
ಮಾತೆಯೇ ಲಾಲಿಸು .. ಕ್ಷಿತಿಪನ ಯಶವದು ಪತಿಸುವುದೇ
ನೈಜದೇ , ನೈಜದೆ, ಸುಹೃದೆ ![೨೩]

'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ 'ನಾಟಕದಲ್ಲಿ – ಮುದುಕನು ತನ್ನ ಮಗನ ಸಲುವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು ಹುಡುಕಲು ಹೋಗಿ ಆ ಕನ್ಯೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಮರುಳಾಗಿ ತನ್ನ ಧನ ಬಲದಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ನವವಧು ಮುದುಕನ ಮಗನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಕಾಮಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಮಗ ವಿವೇಕಿ ಆದ್ದರಿಂದ ತಾಯಿಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಅವಳ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಅವಳು ಅಪಮಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ವೃದ್ಧ ಪತಿಗೆ ಮಗನ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲ ಸಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಹೇಳಿ, ಗಂಡನಿಂದ ಮಗನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಕಥಾ ಹಂದರ. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾದರೂ ಕೂಡ ಇದರ ಒಟ್ಟು ಶೈಲಿ ರೂಪರೇಷೆಗಳು, ಮಾತು ಮಾತಿಗೂ ಹಾಡು, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಶೈಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಹೀಗೆ ಆಗಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ಬರೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇದೇ ರೀತಿ ಇದ್ದದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು, ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಎಚ್.ಎಲ್.ಎನ್.ಸಿಂಹ, ಎಲ್.ಎಸ್.ಇನಾಂದಾರ್, ಜಿ.ಜಿ.ಹೆಗಡೆ, ನೀಲಕಂಠರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ್ ಶೇಡಬಾಳ, ಎಚ್.ಟಿ.ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮುಂತಾದವರು. ಬಡತನದ ಭೂತ, ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯಾ, ತಾವರೆ ತೊಟ್ಟಿಲು, ಬೆಳ್ಳಿಚುಕ್ಕಿ, ಇವು ಕಂದಗಲ್‌ರ ಉತ್ತಮ ಸಾಮಾಜಿಕ

---

೨೩. ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು – 'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ' – ಪುಟ .೭೧,೭೨.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ನಾಟಕಗಳು – ಇವರು ಬಂಗಾಳಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಛಂದೋಬದ್ಧ ಭಾಷೆ ಇವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಉದಾಹರಣೆ –

ಸುಮನಾ : ಚಲಿಸದಿರು ಚಲಿಸದಿರು ಕಿಶೋರಾ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯೆಯ ಕಣ್ಗಳಿಂದೆ ಹರಿದು ಭೋರಿಡುವ ಆ ಅಗ್ನಿ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಬೆಂದು ಹೋಗುವಿ. ಗರತಿಯ ಮಗಳೆದೆಯುಸಿರಿನಿಂದ ಸಿಡಿದೊಡೆದು ನಿನ್ನ ಕಳೆಬರಾ, ಕಣ–ಕಣಗಳಾಗಿ, ದಿಕ್ಕು ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹಾರಿ ಬೀಳುವವು; ಎಚ್ಚರ !

ಕಿಶೋರ : ಸುಮನಾ, ಬೆಳದಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿವ ಕಿರಣಗಳಂತೆ, ಕಾರಂಜಿಯಿಂದ ಪುಟಿವ ತುಷಾರಗಳಂತೆ ನಿನ್ನ ಕಂಠ ಚಿಮ್ಮಿದ ಶಬ್ದಗಳು ನನಗೆ ಆಹ್ಲಾದಕರವಾಗಿವೆ. ಬರಿ ಶಬ್ದಗಳ ಗದ್ದರಣೆಗಡರುವುದೆ ಕಿಶೋರನ ಕಲ್ಲೆದೆ ಸರಿ. ಕುಮಾರಿ ...[೨೪]

ಹೀಗೆ ಕಂದಗಲ್‌ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಆಧುನಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಭಾಷೆ, ಬಳಸುವ ವಿಧಾನ, ಅವರ ರಕ್ತರಾತ್ರಿ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಂದಗಲ್ಲರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಛಂದೋಬದ್ಧ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದರೆ, ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ರಚಿಸಿದ 'ನವಯುಗ ಕುಮಾರಿ' (ಸೋಹಂ), ಮಂಗಳಸೂತ್ರ, ಲವ್ ಮ್ಯಾರೇಜ್, ದೈವಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಿದೆ. ಜಾಗೀರದಾರ ಅವರ – ಕುಲವತಿ ಅತ್ತಿಗೆ, ಪಠಾಣ ಪಾಷ – ನಾಟಕಗಳು, ಇನಾಮದಾರರ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಗುಟ್ಟು' ಪತಿತ ಭಗಿನಿಯರ ಉದ್ಧಾರ, ಕುಲವಧುಗಳ ತಿರಸ್ಕಾರ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಾಜದ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದವು. ಜಿ.ಜಿ.ಹೆಗಡೆಯವರ ಕೆಸರಿನ ಕಮಲ ಅನುವಾದಗಳಾದ 'ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ', ಆಹುತಿ, ವಿಷ್ಣು ಮಾಸ್ತರರು ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಹಾಸ್ಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮೂಲಕ ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದವು. ಅಂತೆಯೇ ನೀಲಕಂಠರಾವ್ ಶೇಡಬಾಳಕರ ಅವರ 'ಮಾಸ್ತರರ ರೈತರಾಜ್ಯ', ರಾಜದ್ರೋಹ, ಬ್ಲ್ಯಾಕ ಮಾರ್ಕೆಟ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಭಾಷೆ, ಹಿತಮಿತ ಸಂಗೀತ, ವೇಷ–ಭೂಷಣ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ವಸ್ತುಗಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಚ್.ಟಿ.ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು ಬಹುಮೂಲ್ಯ ಕೊಡುಗೆ. ನರರಾಕ್ಷಸ, ವಧೂ–ವರ, ಕುಂಕುಮ (ಏಕದೃಶ್ಯ ನಾಟಕ) ಮಾನವತಿ, ರೂಪವತಿ, ಆದರ್ಶಪುತ್ರ, ಅಣ್ಣ–ತಮ್ಮ' ಅಕ್ಕ–ತಂಗಿ, ಹೆಣ್ಣು ಗೊಂಬೆಗಳು – ಹೀಗೆ ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ, ಸ್ತ್ರೀ ಸಮಸ್ಯೆ, ಶೋಷಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ಗದ್ಯ, ಸರಳ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸರಳ ಸನ್ನಿವೇಶನಿಂದ ಬಹಳ ಗಮನ ಸೆಳೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ವೃತ್ತಿ ರಂಗನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ, ಅಲಂಕಾರವಾದುದು. ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಮುಂದರೆ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಮತ್ತು ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಭೂಯಿಷ್ಟ ಪದ

೨೪. ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ –ಪುಟ.

ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗಂಭೀರ ಗತ್ತನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಸೇವಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಡುಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ನವಲೀ ಪಕ್ಕ : ಶಂಕದತ್ತನ ಗುಣಾ ಕಂಡು ಬಂದಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಊರಾಗಿನ ಮಂದ್ಯೆಲ್ಲಾ ಓಣಿ ಓಣಿಗೆ ಕರಡಿ ಮಜಲು ಮಾಡ್ಕೋತ ಬಂದೇವು ಯಾಕ್ರೆಪಾ (ಗೋಣು ಹಾಕುವರು). ಮದಹಂಸಿ ಶಂಕದತ್ತ, ದತ್ತಗೇಡಿ ಕತ್ಯಾಗ್ಯಾನ.

ಮದಹಂಸಿ : ಹೋಳಿ ಹುಣ್ಣಿಮಿ ಕತ್ತಿ ಮಾಡಿದ್ರಾತು. ಕತ್ತಿ ಮೂಗಿನಾಂಗ ಮೂಗ ಸೀಳಿದ್ರಾತು.

ಹೀಗೆ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಡು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಈ ರೀತಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದುದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಹಾಗೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಧ್ಯ, ಮಧ್ಯ–ಇಂಗ್ಲೀಷನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯಾ ನಾಟಕದ ಕಿಶೋರ, ಪುಷ್ಪಾ ಮತ್ತು ಹೇಮಚಂದ್ರ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತವೆ.

ಹೇಮಚಂದ್ರ : ..... ಇರಲಿ ನಿಮ್ಮ ಹೆಸರೇನು ? What is your name ?

ಪುಷ್ಪಾ : My name is Pushpa

ಹೇಮಚಂದ್ರ : ನೋ ಹೆಡ್ (No head) ತಲೆಯಲ್ಲೂ ನಿನಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ತುಂಬಾ ಜ್ಞಾನವಿದೆಯೋ. ನಿನಗೆ ಈಜ್ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಕಮ್ ಟು ಯು ಫುಲ್ಲಿ" (Is English come to you fully) ಇಂಗ್ಲೀಷ ನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡು.

ಪುಷ್ಪಾ : ಆಗಲೇ ಇಂಗ್ಲಿಷನಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟೆನಲ್ಲಾ..

ಹೇಮಚಂದ್ರ : ಅದನ್ನ ಽ ಇಂಗ್ಲಿಷನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಮಾಯ್ ನೇಮ್ ಈ ಈಜ್ ಫ್ಲಾವರ್ – My name is Flower - ಹೀಗೆ ಹೇಳಬೇಕು.

ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಉದ್ದುದ್ದ ಭಾಷಣ ಮಾಡುವಂತೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಗದೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನೀರಸವೆನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆಡುಭಾಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು. ನಾಟಕಕಾರ ಭಿನ್ನ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಸಿ ಆ ಮುಖಾಂತರ ಹೊಸ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮೆರೆಸಲು – ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಕೆಳವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಹ ಬಟ್ಲರ್ ಶೈಲಿಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಿಂದ ತಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೋ

---

೨೫. ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು – ರಕ್ತರಾತ್ರಿ –, ಪುಟ ೮೦.
೨೬. ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು – ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯಾ , ಪುಟ ೧೧೩೧.

ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಕೆ.ಎನ್.ಸಾಳುಂಕೆ, ಪಿ.ಬಿ.ಧುತ್ತರಗಿ, ಎಚ್.ಎನ್.ಹೂಗಾರ, ಭಸ್ಮೆ ಎಚ್.ಎ.ಪರ್ವತರಾಜ, ಎಸ್.ಆರ್.ಅರಿಷಿಣಗೋಡಿ, ಕೆ.ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ದಿನ ಬಳಕೆಯ ಮಾತಿಗೆ ಅಗ್ರ ಸ್ಥಾನ ಕೊಟ್ಟರಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಸದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಹೋಗಿ ಅರ್ಥ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕೊಡದೇ ಇದ್ದುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೆಳವರ್ಗದ ಪಾತ್ರದೊಡನೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸ್ವಗತ ಮಾತು ಬಂದಾಗ ಉಪಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕೀಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವುದು ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆ' ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಮೆಚ್ಚದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯವರು–ಕೆಟ್ಟವರು ಎಂಬ ಸರಳ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯವರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುವುದು; ಕೆಟ್ಟವರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗುವುದು. ಇವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸೂತ್ರಗಳು. ಇವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಗಾದೆಮಾತುಗಳು, ಪಡೆನುಡಿಗಳು ಅಥವಾ ಜನಪ್ರಿಯ ವಾಕ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಇಂಥವು ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು. ಆ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಮತಿತಾರ್ಥವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಸ್ವತಃ ನಾಟಕಕಾರನ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಬ್ಲಾಕ್ ಮಾರ್ಕೆಟ್, ಹಳ್ಳಿ ಹುಡುಗಿ, ಬಡತನದ ಭೂತ, ವರ ನೋಡಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡು, ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್, ಸೂಳೆ ಗಂಡ ಯಾರು?, ಗೌಡ್ರ ಗದ್ಲ, ಕೈಲಾಗದ ಗಂಡ ಕೈಲಾಸ ಕಂಡ, ಹೆಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಗಂಡ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, (ಪಾಂಡವರ ಪಾಣಿಪತ್ರ) ರಂಡೆ–ಮುಂಡೆ ರಾಜ್ಯ, ಅತ್ತಿಗೆ ತಂದ ಆಪತ್ತು, ಬಾಳು ಬೆಳಗಿದ ಸತಿ, ಬೆಳಕು ತಂದ ಬಾಲೆ, ಕಳ್ಳ ಕಟ್ಟಿದ ತಾಳಿ, ಕುಡುಕರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಹಾಲಿಗೆ ಬಂದ ಉಕ್ಕು, ಕುಂಟ ಕುಲಕರ್ಣಿ–ತುಂಟ ತಳವಾರ, ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಬಂದ ಸೊಕ್ಕು, ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಹಟ, ಗಂಡಿಗೆ ಚಟ; ಸಂತೆ ಮುಗಿದರೂ ಚಿಂತೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ, ಪ್ರೀತಿ ಅರಳಿತು–ಜನ್ಮ ಉಳಿಯಿತು, ಶೆಟ್ಟಿಯ ಹಾರಾಟ, ಚಂದ್ರಿಯ ಚೆಲ್ಲಾಟ – ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ...

ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಅಭಿನಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ, ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದರೂ, ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುವ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಪ್ರವೃತ್ತವಾದದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ದ್ರವ್ಯ ಸಂಪಾದನೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆಯಿತು. ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕೂಡ ಇದು ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯಿತು. ಹಿಂದೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ ವಾಚನ, ಹಳಗನ್ನಡ ನುಡಿಗಟ್ಟು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸ, ಛಂದಸ್ಸು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಓಘ ಇವಕ್ಕೆ ಜನ ನೀಡಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಇದೇ ಒಂದು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿತು. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದರೂ ಕೂಡ ಅವು ಅನ್ಯಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದವುಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರದೇಶದ ನಾಟಕವಾದರೂ ಕೂಡ ಉಚ್ಚ ಪಾತ್ರಗಳು, ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾದ, ಸಂಯುಕ್ತ ಪದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಉದ್ದುದ್ದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉಗ್ಗಡಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು,

[illegible]

ಕೆಳಪಾತ್ರಗಳು – ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಳಿತು–ಕೆಡುಕುಗಳು ಕಪ್ಪು–ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣಗಳಂತೆಯೇ ನೇರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯು ಕೂಡ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಉದಾತ್ತ, ಉತ್ತಮ ಶಬ್ದಗಳು ಸೌಜನ್ಯದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾದರೆ, ದುಷ್ಟ ಹೀನ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷೆ ಕಠಿಣ ಹಾಗೂ ಅಬ್ಬರದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ರುದ್ರಾತಿಭಯಂಕರ, ಕೊಳ್ನಾಗಿನ್ ಗುಳ್‌ದಾಳಿನ್, ಮೊದಲಿನಾಲಿಂಗನಾ ಎಂಬಂಥ ಸಂಯುಕ್ತ ಪದಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಬೇಕಾಗಲಿ, ಬೇಡವಾಗಲಿ, ಉಪಮಾನ–ಉಪಮೇಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಈ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ರೂಪಾಂತರ, ಅನುವಾದ – ಭಾಷೆ :–

ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಆ ಭಾಷೆಯ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಹರಹುಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗುವ ಜೊತೆಗೆ ಆಯಾ ಭಾಷಾ ಸಮುದಾಯದ ಸಂವೇದನೆಯು ಹಿಗ್ಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅನುವಾದ, ಇಲ್ಲವೆ ರೂಪಾಂತರ ಒಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲೆ. ಮೂಲ ಬರಹಗಾರರಿಗೂ ಮತ್ತು ಅನುವಾದಕರಿಗೂ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಅಲ್ಲ. ಕೇವಲ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಮತ್ತು ಕನಿಷ್ಠ ಧ್ವನಿಯುಳ್ಳ ಭಾಷೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಅನುವಾದ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ನಾಶವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪ್ರೊ.ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಅವರದು.[೨೭] ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಅನಾದರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಅನುವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅದನ್ನು ಬರೆದಿರುವವರು ಬೇರೆ ಬರಹಗಾರರು ಎನ್ನುವುದು ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ಭಾಷೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂಥ ಅನುವಾದಗಳ ಒಟ್ಟು ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಮಾದರಿಗೆ ಇಳಿಸಿಬಿಡುವುದಲ್ಲ. ಇತರ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಮತ್ತು ಪಾರಿಭಾಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುವಾದದ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ಭಾಷೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕಿನ ಸೃಷ್ಟಿ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ Intimate Vocabulary (ಸಂಪರ್ಕ ಪದ ಸಂಪತ್ತು) ಮತ್ತು Cultural Vocabulary (ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪದ ಸಂಪತ್ತು) ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ Intimate Vocabulary ಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಮತ್ತು ಭಾಷಾಂತರಿಸುವುದು ಕಠಿಣ ಕೆಲಸವೇನಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಖ್ಯಾತ ವಿದ್ವಾಂಸ ಡಾ.ಎಂ.ಎಂ.ಕಲಬುರ್ಗಿ.[೨೮] ಭಾಷೆಯ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಜನಾಂಗ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ನೇರ

---

೨೭. ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ – ಸಂ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ – ಪುಟ ೬೯.
೨೮. ಡಾ.ಎಂ.ಎಂ.ಕಲಬುರ್ಗಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ – ಲೇಖನ – ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಕ ಭಾಷೆ, ಪುಟ.'

[illegible]

ಬಳಿಕ ಅನುವಾದ ಕ್ರಿಯೆ, ರೂಪಾಂತರ ಎಂಬ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಂತದ ನಂತರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಷಾಂತರ, ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಂದೇ ಅನಿಸಿದರೂ ಇವುಗಳ ಸ್ಥೂಲ ರೂಪ ಸಮಾನವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೀತಿಯ ಭೇದಗಳು ಈ ಮೂರರ ನಡುವೆ ಇವೆ. ಅವುಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷಾಂತರವೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ, ಶಬ್ದರೀತ್ಯಾ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸುವುದು. ಇನ್ನು ಅನುವಾದ – ಅಂದರೆ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಅನುವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಡಿಗೆ ಅದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವುದು. ರೂಪಾಂತರವೆಂದರೆ ಮೂಲದೇಹ, ಅದರ ಅಂಗರಚನೆ, ಅದೇ ಇದ್ದು ವೇಷ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡುವುದು. ಇದನ್ನೇ ಆಪ್ಟೆಯವರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೋಶದಲ್ಲಿ "Repetation by way of explanation, illustration or corroboration" ಎಂದು ವಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.[೨೯] ಹಾಗೆಯೇ ಈ ರೂಪಾಂತರದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ – ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ದೇಹ, ಅಂಗರಚನೆಯನ್ನು ಹಾಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಮೂಲ ಅಂಗ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಟಕ, ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವದು – ಇದನ್ನೇ ಡಾ. ವಿ.ಜಿ.ಪೂಜಾರ ಅವರು – 'ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ತರುವಾಗ ಅನುವಾದಕ ಮೂಲ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ, ಆವರಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸಿ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಾದಿಗಳನ್ನು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸಿ ಬರೆದ ಕೃತಿಯೇ ರೂಪಾಂತರ'' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು ಪುನರ್ಲೇಖನ ''ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಹಿಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಒತ್ತಾಯ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಈ ಪುನರ್ಲೇಖನ ಕಾರ್ಯ ಬಹಳಷ್ಟು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಲೇಖನದ ಕಲೆ ಅವರ ಸ್ವಭಾವಜನ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಕಂಡ ನಾಡು ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಬಗ್ಗೆ ಪಂಪ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ, ಇದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಅವರು ಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

'' ತಳಿರೊಳ್ ನೀನೆ ಬೆಡಂಗನೈ ನನೆಗಳೊಳ್ ನೀನ್ ನೀರನೈ ಪುಷ್ಪಸಂ
ಕುಳದೊಳ್ ನೀನೆ ವಿಳಾಸಿಯೈ ಮಿಡಿಗಳೊಳ್ ನೀನ್ ಚೆಲ್ವನೈ ಪಣ್ತ ಪ–
ಣ್ಗಳಿನೋವೋ ಪೆರತೇನೊ ನೀನೆ ಭುವನಕ್ಕಾರಾಧ್ಯನೈ ಭೃಂಗಕೋ
ಕಿಳಕೀರಪ್ರಿಯ ಚೂತರಾದ ತರುಗಳ್ ನಿನ್ನಂತೆ ಚನ್ನಂಗಳೇ''

ಪಂಪನ ಪದ್ಯ ಸುಂದರವಾಗೇ ಇದೆ. ಪಂಪ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಶೇಷಣ ರಾಜ ಉದಯನನಂಥ ಧೀರ ಲಲಿತ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಈ ಪದ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದು ಹೀಗೆ –

---

೨೯. ಡಾ.ವಿ.ಜಿ.ಪೂಜಾರ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ – ಸಂ.ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ – ಪುಟ ೭೧.

'' ವಹವ್ವಾ ! ಮಹಾಕವಿ, ನೀನೆ ಬೆಡಂಗನ್ಯೆ, ನೀನ್ ನೀರನ್ಯೆ. ನೀನೇ ವಿಳಾಸಿಯ್ಯೆ
ನೀನ್ ಚಲ್ವನ್ಯೆ, ನೀನೆ ಭುವನಕ್ಕಾರಾಧ್ಯನ್ಯೆ , ಕರ್ನಾಟಕ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಿಯ
ಕವಿರಾಜ ! ಕವಿತಾಗುಣಾರ್ಣವ, ಕವಿಗಳ್ ನಿನ್ನಂತೆ ಚೆನ್ನರ್ಗಳೇ ? ''

ಇದು ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರ ಕಾವ್ಯದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯೇ ಹೊರತು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು.[೩೦] ಶ್ರೀಯವರ ಎದುರು ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆಯ ವಿಸ್ತಾರವಿತ್ತು. ಹಳಗನ್ನಡ ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯಗಳ ವಾಗ್ದೇವಿಯ ಭಂಡಾರ ಕಾದುಕುಳಿತಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಕಾವ್ಯ, ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಾದ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ರಾಘವಾಂಕ, ಹರಿಹರ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಹಾಗೇ ವಚನಕಾರರು, ದಾಸರು, ಕೆಲವು ರಾಜ–ಮಹಾರಾಜರು ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳು ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವುದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿ. ಈ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಆ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ ವಸ್ತುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಸಾಕಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಎಂಬ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು, ಜಾನಪದ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ, ರಾಜ–ಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ನಡೆದ ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಹುಲುಸಾಗಿ ಬೆಳೆದು ೭–೮ ಶತಮಾನಗಳ ನಂತರ ನಮಗೆ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ಎಂಬ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ 'ರತ್ನಾವಳೀ' ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಲಭಿಸಿತು. ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರರ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯ (೧೬೭೮–೧೭೦೪) ಇದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ. ಹಾಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕ ಪರಂಪೆಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದು ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' – ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಋಣವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸದೇ ಕೃತಿಚೌರ್ಯದ ಆಪಾದನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನು ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೇನನ್ನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸದೆಯೇ ಕೇವಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಂಬಲವೂ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಕೃತಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದೆ. ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಮೂಲದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಭಾಷಾಂತರ ಹಳಗನ್ನಡ ಶೈಲಿ ಮೂಲದ ಸರಳ ಶೈಲಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು'' – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ತ.ಸು.ಶ್ಯಾಮರಾಯರು.[೩೧]

ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು – '' ಇದನ್ನು ಓದಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಪಾರಿಜಾತದ ಹೂವುಗಳನ್ನು ಕೊಯ್ದು ದುಪಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಟುಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದಂತೆ ಭಾವನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ''[೩೨] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ವಾಸುದೇವನು ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆಯೇ ಆತಂಕಪಟ್ಟರೂ ಅಗ್ನಿಬಾಧೆಗೆ ವಾಸುದೇವನಿಂದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ –

---

೩೦. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – ಭಾಷಾಂತರ ಮತ್ತು ಪುನರ್‌ಲೇಖನ – ಪುಟ ೧೨.
೩೧. ತ.ಸು. ಶ್ಯಾಮರಾಯ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ.
೩೨. ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ – ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು , ರತ್ನಾವಳೀ – ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ –

[illegible]

" ಅಂದಾ ನಂದವ್ರಜಂ
ಒಂದು ಅತಿ ಕಾಟ್ಟುಚ್ಚುಚರ್ಚೆ ತಣ್ಣೆಸಿಯದನಾ
ನಂದ ಮನುಣ್ಮೆಸಿದೀ ಗೋ
ವಿಂದಂ ನಂದಿಸುವನಿಂದಿದಂ ದಯೆಯಿಂದಂ (೪–೯೪)"

ಎಂದು ಪರಿತಪಸಿದವರು ಅಂತಃಪುರದ ಜನ – ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಡಾ.ಟಿ.ವಿ.ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರು – ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಗಳು ಕೊಂಚ ಕೃತಕ, ಪೆಡಸು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಅದು ರಚಿತವಾದ ಕಾಲ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಭಾಷೆ. ಚಂಪೂ ಶೈಲಿಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಕರ್ತೃ ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಸಹಜ. ಇದು ಏನಿದ್ದರೂ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಜನ ಅದನ್ನು ಓದಿ ಸಂತೋಷಿಸಿರಬೇಕು. ಅದರ ರಂಗಪ್ರಯಗವನ್ನು ನೋಡಿ ನಲಿದಿರಬೇಕು.[೩೩]

ಸುಮಾರು ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ಬರೆದಾದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ವರೆಗೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳೂ ಬರಲಿಲ್ಲ, ಅನುವಾದಗಳೂ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರಗಳನ್ನು ಚುರುಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಆಗ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಮರಾಠಿ, ಹಿಂದಿ, ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡವು.

ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರದ ಕೆಲಸ ಭರದಿಂದ ಸಾಗಿದಾಗ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರಂತಹವರು ರೋಮಿಯೋ–ಜ್ಯೂಲಿಯೆಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು. ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳು ಪಠ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ನಾಟಕಗಳ ಅನೇಕ ಅನುವಾದಗಳು ಬಂದವು. ಈ ಅನುವಾದಗಳ ವಿಶೇಷತೆ ಎಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾಗಿತ್ತು, ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಕವಾಗಿತ್ತು, ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಆಗ ಪಂಡಿತರ ಕೆಲಸವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಶೈಲಿ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನುವಾದಕನ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೂಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕವೇ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದಕ್ಕಿಂತ ಸುಲಭ ಎನಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು"– ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು.[೩೪] ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ "ಸುರತನಗರದ ಶ್ರೇಷ್ಠಿ"(The Merchant of Venice), "ವಸಂತಯಾಮಿನಿ ಸ್ವಪ್ನ ಚಮತ್ಕಾರ"(Mid summer Nights Dream) – ಈ ರೀತಿ ಬಾಯಿ ತುಂಬುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳು ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿ, ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕು ; ಹೊಸತಾಗಿರಬೇಕು. ಅನುವಾದದ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಉಪಕಾರವಾಗಬೇಕು. ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇರಬೇಕು. ಅನುವಾದಕ ನುರಿತ ಲೇಖಕನಾಗಿರಬೇಕು – ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಶ್ರೀರಂಗರದಾಗಿತ್ತು.[೩೫]

---

೩೩. ಡಾ.ಟಿ.ವಿ.ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ – ಹೊಸಗನ್ನಡ ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ ,ಪುಟ ೩೮.
೩೪. ಸಂ. ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ – ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಸಂಪುಟ ೮ – ಪುಟ ೯೦೫, ೨೦೦೬.
೩೫. ಪ್ರೊ.ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ –ವಿರಾಟ ಪುರುಷ –ಪುಟ.

ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ನಿಜ ಮೂಲ. ನಾಟಕಗಳು ಫ್ರೆಂಚ (ಮೊಲಿಯರ್), ಜರ್ಮನ್ (ಬ್ರೆಕ್ಟ) ಇಬ್ಸೆನ್ ಮುಂತಾದವರ ಮೂಲದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ರೀತಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಜೊತೆಗೆ ಆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಇನ್ನಿತರ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನುವಾದಗಳೂ ಬರತೊಡಗಿದವು. ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶ್ರೀಹರ್ಷ, ನಾಗಾನಂದ, ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳು, ಚುರುಮರಿ ಶೇಷರಾಯರ – ಶಾಕುಂತಲ (೧೮೬೯) ಇದು ಮೂಲದದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪದ್ಯ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದವಾಗದೇ ಆಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೇಸೀ ಹಾಡಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸನ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ ಚುರುಮರಿಯವರು. ಜೊತೆಗೆ ಶೂದ್ರಕನ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' ಹಾಗೂ ಹೆನ್ರಿ ಫಿಲ್ಡಿಂಗನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ 'ಸುಂದರಾ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಏಕಾಂಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ''ಚುರುಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಶಾಕುಂತಲ'' ಅನುವಾದ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ, ಸರಳವಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ದೇಸಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅನುವಾದದ ಬಗೆಗೆ ಗೌರವವಿದೆ.''[೩೬]– ಎಂಬುದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದವರು ಬಿ.ವೈ.ವೈಕುಂಠರಾಜು ಅವರು.

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ೧೮೮೦–೯೦ರ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶ್ರೀಹರ್ಷ, ಆರ್ಯ ಕ್ಷೇಮೇಶ್ವರರ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ''ಮೂಲದಲ್ಲಿಯ ಪದ ಸಮುದಾಯ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸುವಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ತದ್ಭವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಕರ್ಣಕಟುವಾಗದಂತೆ ಮಾಡಿ ಮೂಲದ ಸೊಬಗು, ನಯ ಮತ್ತು ಭಾವ–ಬಂಧುರತೆಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲೂ ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.''[೩೭] ಇವರು ಭವಭೂತಿಯ 'ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತದ' ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕಾಗಿ ತುಂಬ ಶ್ರಮಪಟ್ಟಿದ್ದಾರಾದರೂ ಮೂಲದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಮೂಲದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಂದಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಮೂಲದ ಪದ ಗುಂಫನ, ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲವಾಗಿವೆ.[೩೮]

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಸರಣಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಅವರ ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿಯೇ 'ಗದಾಯುದ್ಧ' ನಾಟಕ ಬರೆದರು. ಇದು ಒಂದು ರೂಪಾಂತರದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ರನ್ನನ ಪದಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ನಿರ್ದೇಶನದ ಸೂಚನೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ಕೆಲವು ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಈ ಕೃತಿಗೆ ನಾಟಕ ರೂಪ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ – 'ಅಸುಹೃತ್ ಸೇನೆಗೆ ಸಾಲ್ವನೋರ್ವನೆ ಗಡರುದ್ರಾವತಾರಂಗಡ ನೊಸಲೊಳ್ ಕಣ್‌ಗಡ'' – ಎಂದು ರನ್ನನ ದುರ್ಯೋಧನ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಶೌರ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರಿಗೆ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕದ

---

೩೬. ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೫೪.
೩೭. ಡಾ.ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೭೬.
೩೮. ತ.ಸು.ಶ್ಯಾಮರಾಯರು – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಲೇಃ ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ. ಪುಟ.

ರೂಪಾಂತರಕ್ಕೆ ರನ್ನನ ಪಾಠ್ಯ ಸಿಕ್ಕಂತೆ ಕನ್ನಡ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಯಾವ ಪಾಠ್ಯವನ್ನೂ ಅವರು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. – 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವರದೇ ತಪ್ಪೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ಪಶುಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ರಾತ್ರಿಯ ಕತ್ತಲೆ ಶಿವ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮಂಜು. ಮತ್ತು ಸಿಟ್ಟಿನ ಬುದ್ದಿ' ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಒಂದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಉಳಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷಾಂತರಗಳಂತೆ ಇದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಅವರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡ ಕೆ.ವಿ.ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರು ಮೂರು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀಯುತ ಧೊಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲ ಅವರು 'ವೇಣೀಸಂಹಾರ' ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಯ 'ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ' ವನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ''ಇವರ ಭಾಷಾಂತರ ಶೈಲಿ ಲಲಿತವಾಗಿದೆ. ದಿನಬಳಕೆಯ ಪಡೆನುಡಿಗಳು ಮತ್ತು ಗಾದೆ ಮಾತುಗಳು ಅವರ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಸಾದಗುಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ '' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ರಾ.ಯ.ಧಾರವಾಡಕರ ಅವರು. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯಕಾಲ 'ದಲ್ಲಿ, ಇವರು ಹೇಳಿದಂತೆ '' ಕನ್ನಡ ಗದ್ದೆಗಳಿಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ನೀರು ಹನಿಸಿದುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವಷ್ಟೇ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರವಾದವು. ಅವು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೆ, ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಷಾಂತರ ಹೊಂದಿದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಬಂದ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಾ.ಯ.ಧಾರವಾಡಕರ ಅವರು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು.

ಧೊಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲ ಅವರು 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' (೧೮೮೯), 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' (೧೮೯೨), 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'(೧೮೯೭), 'ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ' (೧೮೯೭)' ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' (೧೮೯೩), ನಂಜನಗೂಡು ಅನಂತನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ನಾಗಾನಂದ' ನಾಟಕ, ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಶಾಕುಂತಲ', 'ಚಂಡಕೌಶಿಕ' (೧೮೯೭), ಸಿದ್ಧಾಂತಿ ಶಿವಶಂಕರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ರತ್ನಾವಳಿ'(೧೮೯೯), ಶ್ರೀಕಂಠ ಶರ್ಮರ 'ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ' (೧೯೦೬), ನರಹರಿರಾವೊ ಕನಮಡಿ ಅವರ 'ಪಾರ್ವತೀ ಪರಿಣಯ' (೧೯೨೧)' ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರ 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ' (೨೦೦೬), ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ. ಅವರ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ ಯೌಗಂಧರಾಯಣ (೧೯೮೪), ರಾಜಶೇಖರನ ಕರ್ಪೂರಮಂಜರಿ : ಅನು.ಡಾ.ಚಂದ್ರಮೌಳಿ ನಾಯ್ಕರ್ (೧೯೮೮), ಪಂಡಿತರಾಜ ಜಗನ್ನಾಥ (೧೯೯೮), ಭಾಸನ 'ಕರ್ಣಭಾರ ಊರುಭಂಗ' – ಎಚ್.ಪಿ.ಮಲ್ಲೇದೇವರು (೧೯೭೯), ಕನ್ನಡ ನಾಗಾನಂದ ನಾಟಕ –ಪಂ.ಚ.ಎ.ಕವಲಿ (೧೯೬೩), ವಿಶಾಖದತ್ತನ 'ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ', ಡಾ.ಸಿದ್ದಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ (೧೯೮೭), ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ' – ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಇಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿವೆ.[೩೯] ಅಳಸಿಂಗಾರ್ಯರು ಭಾಸನ 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ' 'ಪಂಚರಾತ್ರ'ಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಮೈಸೂರು ಸೀತಾರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಪ್ರತಿಮಾ' ನಾಟಕ, ಅನಂತನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ನಾಗಾನಂದ,' ನಂಜನಗೂಡು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಹಾಗೂ ಡಾ.ಎ.ಎಸ್.ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ ಅವರ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಗದ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಾಗಲೀ ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಾಗಲೀ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಗೇಯತೆ,

---

೩೯. ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ – ಹೊಸಗನ್ನಡ ಉದಯಕಾಲ – ಪುಟ ೪೦.

ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಓಜಸ್ಸು ತೇಜಸ್ಸು ಇವು ಅನುವಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಬೇರೊಂದು ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದವಿದು ಎಂದೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[೪೦]

ಕೃಷ್ಣ ಮಿಶ್ರನ 'ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರೋದಯ' ನಾಟಕವನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಕೃಷಪ್ಪನವರೂ, ಎಂ.ಕೆ.ಶ್ರೀನಿವಾಸ ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರೂ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ'ವನ್ನು ಧಾರವಾಡದ ಬಿ.ಜೀ.ಹುಲಿಕಟ್ಟಿಯವರೂ ' ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಸೀತಾರಾಂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ, ದೂತವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕಡಬದ ನಂಜುಂಡ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಕೆ.ಆರ್.ರಾಮಸ್ವಾಮಿಗಳು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ರೀತಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಮರಾಠಿ, ಹಿಂದಿ, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಅನುವಾದಗಳಾದರೂ ''ಸಂಸ್ಕೃತವು ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬಂದಿದ್ದರಿಂದ ಅನುವಾದಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೃತಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ತೊಡಕಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯು ಈ ದೇಶದ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಕೆಳವರ್ಗದ ಮೇಲೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಈ ದೇಶದ ಅಖಂಡತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತವು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದಾಗ ಬರುವ ಭಾಷಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸಲುಭ,ವಾಗಿ ನಿವಾರಿಸುವಂತಹವು.''[೪೧]– ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ.

ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಅವುಗಳು ಬೀರಿರುವ ಪ್ರಭಾವ ನಮಗೆ ಬಹಳ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮದೇ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ, ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣದ, ನಮ್ಮ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಧಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಲ ಹಾಗೂ ಅನುವಾದಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಹಿಡಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸವಾಲು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ರೀತಿ–ನೀತಿ, ಆಚಾರ–ವಿಚಾರ, ಜೀವನ ವಿಧಾನ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಗಂಡು–ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ರುಚಿಸುವಂಥವಲ್ಲ– ಹಾಗಾಗಿ ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಮೂಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸುವದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ರೂಪಾಂತರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ ತೊಡಕುಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದ ಅನೇಕ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆ. ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಎರಡೂ ಭಾಷೆಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಗೆ ಸೇರಿದವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಚಾರ–ವಿಚಾರಗಳು ನಮಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಅಂಥವುಗಳನ್ನು ನವ್ಯರು ಎಂಬ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಲೇಖಕರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು

---

೪೦. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ – ಚಿನ್ನದ ಬೆಳೆಸು – ಪುಟ ೩೬.
೪೧. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪು.೮೩.

ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ನೀಡಿ ಆ ಮೂಲಕ ಕೆಲವೊಂದಿಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಂಬಿದರು. ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಿ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅಥವಾ ಭಾಷಾಂತರಕಾರನಿಗೇ ಗೊತ್ತಾಗದ ಅನೇಕ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಈಡೇರಿಸಬಹುದು. ಅನುವಾದವನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಮತ್ತು ಅದು ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದೆಂದು ಈಗ ನಾವು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧನವಾಗಿ ಅನುವಾದ ಈಗ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷಾಂತರ ಕೇವಲ ಭಾಷಾಂತರವಾದರೆ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಅಪಾಯವನ್ನು ಅದು ತಪ್ಪಿಸಲಾರದು. ಭಾಷಾಂತರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದ ಅಗತ್ಯವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.''[೪೨] ಹಾಗೇ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದರೆ ಭಾಷಾ–ಭಾಷಾಂತರಕಾರರ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಾ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಎಂ.ಎಲ್.ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರನ "Macbeth" – ಪ್ರತಾಪರುದ್ರದೇವ ಎಂದೂ ಹಾಗೇ "A Mid summer nights dream" ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರ 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯಂ' – ಬರೆದರು. ಪ್ರತಾಪರುದ್ರದೇವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನಬಳಕೆಯ ನುಡಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ–ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

'ನಿಂದಾ ಪ್ರಭಾವ ನಾಟಕ' ಷೆರಿಡನ್‌ನ The School for Scandal" – ಗದಿಗಯ್ಯ ಹೊನ್ನಾಪುರಮಠ – ೧೯೧೦' ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತ್‌ನ 'ಷೀ ಸ್ಟೂಪ್ಸ್ ಟು ಕಾಂಕರ್ ' – ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು– ೧೯೨೧. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್ ಮಹಾಕವಿಯ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'ಒಥೆಲೊ' – ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ ನಾಟಕ' ಗುಂಡೋ ಕೃಷ್ಣ ಚುರಮರಿ, ಹಾಗೂ ಶೂರಸೇನ ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂದು. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬರಾವ್ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು. ಆ್ಯಜ್ ಯೂ ಲೈಕ ಇಟ್ – ಕಮಲಾವತಿ ಪರಿಣಯ – ಶ್ಯಾಮರಾಯ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿ, ಆಲ್ ವೆಲ್ ದ್ಯಾಟ ಎಂಡ್ಸ ವೆಲ್ – ಸತೀಮಣಿ ವಿಜಯ – ಬೆಳ್ಳಾವೆ ಸೋಮನಾಥಯ್ಯ ಅವರು ವೀರೇಶ ಲಿಂಗಂ ಪಂತಲು ಅವರ ತೆಲುಗು ಕೃತಿಯಿಂದ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದು. "Anthony and Cliopatra" – ಇದೇ ಹೆಸರು ಕೆ.ಮಲ್ಲರಾಜೇ ಅರಸ (ಅಪ್ರಕಟಿತ) The Comedy of errors" – ಭ್ರಾಂತಿ ವಿಲಾಸ – ಬಿ.ವೆಂಕಟಾಚಾರ್ಯ ಇದನ್ನೇ ನಗದವರನ್ನು ನಗಿಸುವ ಕಥೆ ' – ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪ ಮತ್ತು ವಿಪರ್ಯಾಸ ವಿನೋದ' ಎಂದು ಡಾ.ಶಂಕರ ಮೊಖಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ಅವರು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'The Two gentlemen of Verona" – ಕುಸುಮಾಕರ ಎಂದು ಗದ್ಯ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಆರ್ ಅಣ್ಣಾರಾವ್ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. "The Tempest" ಚಂಡಮಾರುತ – ಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ಮೈಸೂರು, "The Taming of the Shrew" – 'ಗಯ್ಯಾಳಿಯನ್ನು ಸಾಧು ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ' – ಇದನ್ನೇ ಎಸ್.ಜಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರಿ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ಸೋಮನಾಥಯ್ಯ ಅವರುಗಳು ತ್ರಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಮೊಂಡ ಗಂಡ ತುಂಟ ಹೆಂಡತಿ' ಎಂದು. ವಾಸುದೇವ ಬಾಳಕೃಷ್ಣ ಕೇಳಕರ ಅವರ ಮರಾಠಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದವರು. ಗದಿಗಯ್ಯ ಹೊನ್ನಾಪುರಮಠ, ಎ.ಆನಂದರಾವ್ ಜಯರಾಮಾಚಾರ್ಯ,

---

೪೨. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ – ಪುಟ. ೨೯೪.

ಬಿ.ವೆಂಕಟಾಚಾರ್, ಹನುಮಂತಗೌಡ ಬಾಪು ಸುಬ್ಬರಾವ್, ಪಿ.ವೇದಮಿತ್ರ, ವೆಂಕಟೇಶ ಭೀಮರಾವ ಭಂಡಿವಾಡ, ಎ.ವಿ.ವರದಾಚಾರ, ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಮುದಗಲ್, ಎಂ.ಎಸ್.ಪುಟ್ಟೊ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ, ಜೀವಾಜಿ ವಿಷ್ಣು ಗೋಠೆ, ಶಿವಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿ ಸಾವಳಗಿಮಠ ಮುಂತಾದವರು ಅನೇಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಎಂ.ಎಸ್.ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಕಿಂಗಲಿಯರ್‌ನ್ನು 'ಹೇಮಚಂದ್ರರಾಜ ವಿಲಾಸ' ಎಂದು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಗದ್ಯ ಬಳಸಿದರೂ ಸಹ ಇಂಗ್ಲಿಷ ವಾಕ್ಯಗಳು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಇಳಿದುಬಂದುದರಿಂದ ಅನುವಾದ ಕೃತಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥನಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿ ಇದಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲೋ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮೂಲದ ವಿಷಯ ಸಹ ಅವರು ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡ ಶೈಲಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತಹುದಲ್ಲ '' – ಎ.ಎನ್.ಮೂರ್ತಿರಾವ್. [೪೩] ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಕತೆ ತಲೆದೋರಿ ಅನುವಾದ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿದೆ – ಉದಾ :–

ದೊರೆ : ಈಗ ಅವಳ ಮೌಲ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ಅಕೋ ಆ ಪದಾರ್ಥ ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಆಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸರ್ವಥಾ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಈ ಅಲ್ಪ ಪದಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಅನುರಾಗಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗತಕ್ಕ ಗುಣ ಏನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಅಗೋ ಅಲ್ಲಿದೆ (ಇಲ್ಲಿ ಪದಾರ್ಥವೆಂದರೆ ಅವನ ಮಗಳು ಇಂದಿರೆ).

ಇಂದು : ಕಲೆ – ನಿಬಿಡವಾಗಿ ತಳತಂತ್ರದಿಂದ ಆಚ್ಛಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ದೋಷವನ್ನು ಕಾಲಗತಿಯು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು. (ಹೇಮಚಂದ್ರರಾಜ ವಿಲಾಸ – ನಾಟಕ)[೪೪]

೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ ಅವರ "The power of Darkness" ನಾಟಕವನ್ನು 'ತಮೋಬಲ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಎಂ. ವಾಸುದೇವ ಭಟ್ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅವರದೇ "The live corpse"ನ್ನೂ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ತಮೋಬಲ'ದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸುಂದರವಾದ ಪಾಠ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಮಾಟ್ರ್ಯೋನಾ : ದುಡ್ಡನ್ನು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಯೆ ?

ಅನಸ್ಯಾ : ಈಗ ತಾನೇ ತಂಗಿಯನ್ನು ಕರೆತರಲು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ದುಡ್ಡು ಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶ ಇರಬಹುದು.

ಮಾಟ್ರ್ಯೋನಾ : ಅದು ಸಹಜ. ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೂ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ತಾನೆ ?

ಅನಸ್ಯಾ : ಯಾರಿಗೂ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲಾ. ನಾನು ಹದ್ದಿನ ಹಾಗೆ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.[೪೫]

ಹೀಗೆ ಸರಳ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಂ.ವಾಸುದೇವ ಭಟ್ಟ ಅವರು 'ತಮೋಬಲ' ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

---

೪೩. ಸಂ. ಶಾ.ಬಾಲುರಾವ್ – ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್‌ಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ – ಲೇ– ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ್ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ . ಪುಟ ೧೩೩.
೪೪. ಡಾ. ವಿ.ಜಿ.ಪೂಜಾರ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ಪುಟ ೭೮.
೪೫. ಅನು –ಎಂ. ವಾಸುದೇವ ಭಟ್ – 'ತಮೋಬಲ' – ಪುಟ ೩೬.

ಇನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ರಶ್ಯನ್, ಭಾಷೆಗಳ ಅನುವಾದದ ಜೊತೆಗೆ ಫ್ರೆಂಚ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡ ಕನ್ನಡದ ಮಣ್ಣಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ನೊಬೆಲ್ ಪಾರಿತೋಷಕ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಮುಖ ಮೇಧಾವಿ ಜೇನ ಪಾಲ ಸಾತ್ರೆಯ ಫ್ರೆಂಚ ಮೂಲ ಇದರ ಅನುವಾದವನ್ನು ಫ್ರೆಂಚ ಭಾಷಾ ತಜ್ಞೆ ಪತ್ರಕರ್ತೆ ವಿದ್ಯಾ ನಿಲೇಕಣಿ ಆರ್ಯ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಇಲ್ಲದಿದ್ದವರು' ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಮೂರ್ತರೂಪ ಕೊಡುವ ನಾಟಕ. ವಿಷಯ ಜಟಿಲ, ಗಹನವಾಗಿದ್ದಾಗ ಭಾಷೆಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ – ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಇನೇಸ್ – ನಿಮಗೇನಾಗಿದೆ ?

ಎಸ್ತೆಲ್ – (ಕಣ್ತೆರೆದು ನಗುತ್ತಾಳೆ.)ಯಾಕೋ ಅಸಂಬದ್ಧ ಅನಿಸುತ್ತದೆ (ತನ್ನನ್ನೇ ಮುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ) ನಿಮಗೆ ಹೀಗೆ ಅನುಸುವುದಿಲ್ಲ ? ನನಗೆ ನಾನೇ ಕಾಣದಾಗ, ನನ್ನನ್ನು ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ನಾನು ನಿಜವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇನೆಯೋ ಎಂದು ಸಂಶಯ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇನೆಸ್ – ನೀವು ಭಾಗ್ಯವಂತರು. ನಾನು ಯಾವಾಗಲೂ ನನ್ನನ್ನು ಆಂತರ್ಯದಿಂದ ತಡವಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.[೪೬]

'ಫಿರದೋಸಿಯ ಷಾಹಾನಾಮಾ' ಎಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂಹ್ರಾಬ್ ರುಸ್ತುಮರ ಕಥೆಯು ಒಂದು ಉಪಾಖ್ಯಾನ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಅದೇ ಮ್ಯಾಥ್ಯೂ ಅರ್ನಾಲ್ಡರ ಕವಿತೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅವರು ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ. ಸರಳ ರಗಳೆ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲದೇ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ದಿನಚರಿಯ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಕತೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆಯೇ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಢಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಬರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೇವಲ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಭಾವದ ಓಟ, ಮನಸ್ಸಿನ ಉದ್ವೇಗ ಕಾರ್ಯಗಳ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ . ಉದಾ ః–

ರುಸ್ತುಂ – (ಸೊಹ್ರಾಬನು ಮರಳಿ ಬರಲು ಅರ್ಧ ಕುಪಿತ ಸ್ವರದಿಂದ) ನಾನು ಯಾರಾದರೇನು ? ಕಾಳಗಕ್ಕೆ ನೀನೊಬ್ಬ ವೀರನನ್ನು ಕರೆದಿದ್ದೀಯ. ವೀರನೊಬ್ಬನು ಬಂದು ನಿಂತಿದ್ದೇನೆ. ಇಷ್ಟು ಸಾಲದೇನು ?

ಸೊಹ್ರಾಬ – (ಬಾಗಿ ಆತನ ಮೊಳಕಾಲುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಮುಖವೆತ್ತಿ ನೋಡುತ್ತ) ನಿನ್ನ ತಂದೆ–ತಾಯ್ಗಳಾಣೆ ! ನಿನ್ನಾತ್ಮದಾಣೆ ಹೇಳು. ನೀನೇ ರುಸ್ತುಂನಲ್ಲವೆ ? ನನ್ನನ್ನು ವಂಚಿಸಬೇಡ.[೪೭]

'ಬಕ', 'ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ', 'ಕಡೆಗಲ್ಲಿ', 'ಕಡೆಮನೆ,' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ನಾಟಕಕಾರ ಕಥೆಗಾರ, ಚಿಂತಕ ಎಂ.ಎಸ್.ಕೆ.ಪ್ರಭು ಅವರು, ಮೂಲ ತೌಫಿಕ್–ಅಲ್–ಹಕೀಮ ಅವರ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಗುಲಾಮನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಯಾತ್ರೆ'ಯಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಯಕನೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಸುಲ್ತಾನನೊಬ್ಬ ಒಂದು ದಿನ ತಾನೂ ಗುಲಾಮನೆಂದು ಅರಿತು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಂಡ. ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು

---

೪೬. ಅನುಃ ವಿದ್ಯಾ ನಿಲೇಕಣಿ ಆರ್ಯ – ಇಲ್ಲದಿದ್ದವರು – ಪುಟ ೨೧.
೪೭. ವೀ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ 'ಸೊಹ್ರಾಬ್–ರುಸ್ತುಂ'– ಪುಟ ೫೫.

[illegible]

ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲು ಕಾತರಗೊಂಡ. ಆದರೆ ಅವನ ಸಲಹಾಕಾರ – ಇದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹಾಳಾಗಿ, ಸುಲ್ತಾನ ಕ್ರೂರಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ – ಆ ಕಾರಣ ಗುಲಾಮನಾದ ಸುಲ್ತಾನನನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಹರಾಜು ಹಾಕಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ವಿಮೋಚನೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ – ಇಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನ ಸಾಮಾನ್ಯನಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಘಟನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕ – ಒಪ್ಪವಾದ ಭಾಷೆ. ಉದಾ :–

ಸುಲ್ತಾನ – ನೀನು ಗೆದ್ದೆ – ನಾನು ಈಗ ಸ್ವತಂತ್ರನಲ್ಲ (ತಲೆ ತಗ್ಗಿಸಿ ಮೌನ)

ಹೆಂಗಸು – ಎಂಥಾ ವಿಪತ್ತು ಬಂದ್ರೂ ಸ್ವಲ್ಪನೂ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇರ್ತಿರಲಾ , ಈ ನಿಮ್ಮ ಗುಣ ನಂಗೆ ತುಂಬಾ ಇಷ್ಟವಾಯ್ತು. ಮೆಹರ್ಬಾನ್.

ಸುಲ್ತಾನ – (ತಲೆ ಎತ್ತಿ) ನನಗೆ ವಿಪತ್ತು ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಕೋತಿಯಲ್ಲ?[೪೮]

ಇಂಗ್ಲಿಷ ಅನುವಾದ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹೀಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದಗಳೂ ಈಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಕು.ವೆಂ.ಪು ಅವರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ 'ಟೆಂಪೆಸ್ಟ' ನಾಟಕವನ್ನು 'ಬಿರುಗಾಳಿ' ಎಂಬುದಾಗಿ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಬಿದನೂರಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ನಾಟಕ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ'ಯಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಕ್ತಾಕ್ಷಿಯ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು –

ಚೆಲುವಾಂಬೆ – ಮುಂದೇನು ಮಾಡುವುದು ?

ನಿಂಬಯ್ಯ – ಮುಂದೇನು ಮಾಡುವುದು ?

ಚೆಲುವಾಂಬೆ – ಹಾಗೆಂದರೆ ?

ನಿಂಬಯ್ಯ – ಬಸವಯ್ಯನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಂಹರಿಸಿ, ಲಿಂಗಣ್ಣ ಮಂತ್ರಿಯನ್ನು ಸೆರೆಯಿಟ್ಟು ದರ್ಪದಿಂದಾಳುವುದು !

ಚೆಲುವಾಂಬೆ – ನಿಂಬಯ್ಯ ನಾನಿದಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸಲೊಲ್ಲೆ. ನಿನ್ನ ಸಂಗವ ಪಡೆಯಲೆಂದು ಮಾತ್ರವೆ ನಾನು ದೊರೆಯ ಕೊಲ್ಲಲು ಮನಸು ಮಾಡಿದೆನೇ ಹೊರತು ರಾಜ್ಯಾಭಿಲಾಷೆಯಿಂದಲ್ಲ.[೪೯]

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದ ಜೊತೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕನ್ನಡೇತರ ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ಅನುವಾದಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೋರರ 'ಕಾದಂಬಿನಿ' – (ಮರಾಠಿ ಅನುವಾದ ಎಂ.ಜಿ.ಕುಂಟೆ – ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನು. ವೀಣಾ ಜಿ.ಕುಂಟ –) ಹಾಗೆಯೇ ರವೀಂದ್ರರ ಮೂಲ ಬಂಗಾಲಿಯ

---

೪೮. ಅನು: ಎಂ.ಎಸ್.ಕೆ.ಪ್ರಭು, ಗುಲಾಮನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಯಾತ್ರೆ – ಮೂಲ ತೌಫಿಕ್–ಅಲ್–ಹಕೀಮ. ಪುಟ ೬೦.
೪೯. ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ – ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ – ಪುಟ ೫೮೪.

'ಅಚಲಾಯತನ' ನಾಟಕವನ್ನು ನಾರಾಯಣ ಸಂಗಮ (೧೯೬೨) ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರವೀಂದ್ರರ ರಾಜಾ–ರಾಣಿ ರೂಪಕವನ್ನು ಅಂಚೆಯಮನೆ, ಬಲಿದಾನ, ರಕ್ತಕರವೀರ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಹೋಬಲ ಶಂಕರರು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನರ್ತಕಿಯ ಪೂಜೆ' ಯನ್ನು ಪಂಕಜ ಶ್ರೀನಾಥ ಅಹೋಬಲರು ಕೂಡಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜ–ರಾಣಿ ೧೯೬೬ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ – ಉದಾಹರಣೆ :–

ಕುಂಜರಲಾಲ್ – ನನ್ನ ಹೆಸರು ಕುಂಜರಲಾಲ್. ಕಾಂಜೀಲಾಲ್ ನಮ್ಮ ಅಣ್ಣನ ಮಗನ ಹೆಸರು.

ದೇವದತ್ತ – ಓಹೋ ನಿಮ್ಮ ಅಣ್ಣನ ಮಗನ ಹೆಸರಲ್ಲವೆ ಕಾಂಜೀಲಾಲ್ ... ಈಗ ಗೊತ್ತಾಯಿತು. ನಾನು ದೊರೆಯ ಹತ್ತಿರ ನಿನ್ನ ಹೆಸರು ಜ್ಞಾಪಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ.

ಹರಿದಿನ – ಮತ್ತೆ ನನಗೇನು ಸ್ವಾಮಿ ? ನನ್ನನ್ನು ಮರೆಯಬೇಡಿ ![೫೦]

ರಾಜಾ ರಾಣಿ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದದ ಭಾಷೆ ತುಂಬ ಕೃತಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದು, ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕಾರರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಸೋಲುತ್ತದೆ.

ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಣೆಗೊಂಡು ಬೆಳೆದರೂ ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಂಬಲದೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕಿಂತ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೂ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಆಗ ಅನೇಕ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ಜಯಭೇರಿ ಬಾರಿಸಿದವು. ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರರು ಅನೇಕ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ವಿ ಅನುವಾದಕರಾದರು. ಕೆ.ಪಿ.ಖಾಡಿಲ್ಕರರ ಮಾನಾಪಮಾನ, ಚಾಮೂ ಗಾಂವಕರರ 'ಆತ್ಮತೇಜ,' ಬಾಬಾಜಿ ರಾಣೆ ಅವರ 'ಭಕ್ತ ಪುಂಡಲೀಕ' ನಾಟಕವನ್ನು – ಹಾಗೆಯೇ ವಿದ್ಯಾ ಸಾಧನ, ಪಾರ್ವತೀ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ, ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಸಂತ ಸಖೂಬಾಯಿ, ಬಾಜಿರಾವ ಪೇಶ್ವೆ, ಇಂದಿರಾ, ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದರು. ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಮರಾಠಿಯಿಂದ ವಿ.ವಿ.ಶಿರವಾಡಕರ ಅವರ 'ನಟಸಾಮ್ರಾಟ' – ಅನುವಾದ ಡಾ.ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆ, ತರುಣ ತುರ್ಕ ಮಹತಾರೆ ಅರ್ಕ – ಮಧುಕರ ತೋರಡಮಲ್‌ರ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದವನ್ನು ಗೋಪಾಲ ವಾಜಪೆಯಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲಕರ ಅವರ 'ಕನ್ಯಾದಾನ,' ಅನು: ವೀಣಾ ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಅಂಬೆ – ಅನು: ಡಾ.ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ, ಜೀವನ ಚದುರಂಗ – ಅನುವಾದ: ಎನ್ಕೆ. ಮೋಹನ ರಾಕೇಶ ಅವರ 'ಆಧೆ ಅಧೂರೇ' ಅನು: ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ – ಸಂಪೂರ್ಣ ಧಾರವಾಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸದೃಢವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ''ಮಗಳು ನಿನಗಂತೂ ಇಂಥಾ ಮಾತ ದಿನಾ ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ರೂಢಾ ಆಗೇತಿ. ಎಷ್ಟಂತ ಇವನ್ನ ಮನಸಿಗೆ ಹಚಗೋತಿ ?'' ಎಂಬಂಥ ಧಾರವಾಡ ಭಾಷೆಯನ್ನ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿಯವರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಖ್ಯಾತ ಹಿಂದೀ ನಾಟಕಕಾರ ದಯಾಪ್ರಕಾಶ ಸಿನ್ಹಾ ಅವರ ಇತಿಹಾಸ ಚಕ್ರ – ಅನುವಾದ: ಸುರೇಶ ಕಿಣಿ, ದಯಾಪ್ರಕಾಶ ಸಿನ್ಹಾ ಅವರದೇ ನಯಾ ಇತಿಹಾಸ – ಇತಿಹಾಸ ? ಸೀಡಿಯಾ – ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು ; ಕಥಾ ಏಕ ಕಂಸ ಕಿ – ಕಂಸನೊಬ್ಬನ ಕಥೆ' ಎಂದು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ (ಅಪ್ರಕಟಿತ). ನರೇಂದ್ರ ಮೋಹನ ಅವರ

೫೦. ಅನುವಾದ ಅಹೋಬಲ ಶಂಕರ. ರಾಜ–ರಾಣಿ – ಮೂಲ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೋರ – ಪುಟ ೧೫.

[illegible]

– ಮಿಸ್ಟರ ಜಿನ್ನಾ ಅನುಃ ಡಾ.ತೇಜಸ್ವಿ ಕಟ್ಟೀಮನಿ. ಡಾ.ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ ಅವರು ಮೋಹನ ರಾಕೇಶ ಅವರ 'ಅಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಹಂಸಗಳು' ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಂಕರ ಶೇಷ ಅವರ ಕೋಮಲ ಗಾಂಧಾರ ವನ್ನು ಡಾ.ಮ.ಸು.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹಾಗೂ ಡಾ.ಮೋತೀಲಾಲ ಹಲವಾಯಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಎರಡೂಅನುವಾದಗಳು ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಸೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ರೀತಿ ತೆಲುಗು,ತಮಿಳು,ಮಲಯಾಳಂ, ಹಿಂದಿ,ಗುಜರಾತಿ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳು, ಏಕಾಂಕಗಳು ಇಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡಿವೆ, ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿವೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಅವುಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಅಶಕ್ಯ.

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಆಗಮಿಸಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿವೆ. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರಲು ನಮಗೆ ಎಷ್ಟು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದರೂ ಸಾಲದು ಎನ್ನುವ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟನ್ನು ಹೇಮಂತ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂದು ನೋಡಿ ತಿಳಿಯಲು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇ ಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದದ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೊಸ ವಿಚಾರ, ನವೀನ ತಂತ್ರ, ಹೊಸ ಗಾಳಿ, ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಇದೆಲ್ಲ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟಾಗಿ ಸತ್ವಯುತವಾದದ್ದು ಉಳಿಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅನುವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ವಿನಿಮಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು, ಯಾವುದು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವುದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಯಾವುದು ಗ್ರಾಹ್ಯ – ಯಾವುದು ಅಗ್ರಾಹ್ಯ ಎನ್ನುವುದಾಗಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಗೂ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುವ Collective Consciousness ಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಭಾಷಾಂತರವಾಗುವಾಗ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷವೂ, ಸಾಮರಸ್ಯವೂ, ಏರ್ಪಾಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅನುವಾದವಿರಲಿ , ರೂಪಾಂತರವಿರಲಿ , ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿರಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯ.

ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಅನುವಾದ , ರೂಪಾಂತರ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಅನುವಾದಕರು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಪಂಡಿತರು ಕೆಲವೊಂದು ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯ ಹಳಗನ್ನಡ, ನಡುಗನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದರೆ , ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಅನುವಾದಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದಗಳ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ–ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಮಾಡಿದಂತಹವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಕರು ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಹಿಡಿತಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾವಭಾವಗಳು, ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಸಹಿತ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೀಗೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದಾಗ ಉಚ್ಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಉಳಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ , ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯ ಭಾಗವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ಕೊಡು–ಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಪ್ರಮುಖ ವಾಹಕವಾಗುವದು.

ಜಾನಪದ ನಾಟಕ – ಭಾಷೆ :–

ಒಂದು ದೇಶ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಬೇಕಾದರೆ ಆ ದೇಶದ ಇತಿಹಾಸ , ಪರಂಪರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳು ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಆ ದೇಶದ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಗಾಢವಾದ ದೇಶೀ ಪರಂಪರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಪ್ರದೇಶದ ಪರಂಪರೆ ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಆಳವೂ, ಅಪಾರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಶ್ರೀಮಂತ ದೇಶವಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಇಂತಹ ಪ್ರದೇಶದ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಜನಾಂಗ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ದಾಸರಾಟ , ಹಗಲು ವೇಷ ಮುಂತಾದ ಜಾನಪದೀಯ, ದೇಸೀ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಸಹಜ ಸ್ಫೂರ್ತವಾದ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆ ಜನಾಂಗದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ 'ಶಿಲಪ್ಪದಿಗಾರಂ ' ಎಂಬ ತಮಿಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ''ನೀಲಗಿರಿಗೈತಂದ ಶೆಂಗುಟ್ಟವನ್ ದೊರೆಯನ್ನು ಕರುನಾಟರು '' (ನಟಿಯರು) ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿ ಕುಣಿದ, ತಣಿಸಿದ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. [೫೧] ಹೀಗೆ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿದೆ.

ಈ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗತಜ್ಞ ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ಅವರು ಮೂರು ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಗರಣ , ದಾಸರಾಟ , ಹಗಲು ವೇಷ – ಮುಂತಾದವು ಮೊದಲ ಸ್ತರ. ಆರಂಭದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಚನೆಗಳಾದ ಇವು ಅಚ್ಚ ಜಾನಪದೀಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಹಾಡುಗ್ರಾರಿಕೆ ವೇಷ–ಭೂಷಣ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ , ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಜಾನಪದದ ನೈಜ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಂತಹವು. ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಮೂಲದ ಅಚ್ಚ ಜನಪದೀಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಅವತಾರ ತಾಳಿದವು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಜೀವಾಳ ಮೊದಲಿನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಳು ಶಿಷ್ಟದತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಸ್ತರದ ರಚನೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಮೂಡಲಪಾಯ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತಗಳು ಮೂರನೇ ಸ್ತರದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಶಿಷ್ಟಕವಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಂಗೀತ ,ವೇಷಭೂಷಣ ಕುಣಿತಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಶಿಷ್ಟ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಹಾಗಾದರೆ ಇವುಗಳನ್ನೇ ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದು ಹೇಗೆ ಗುರುತಿಸುವುದು ? ಇವು ಶಿಷ್ಟ ಮೂಲದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಸಹ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದೀಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಜಾನಪದೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಜನಪದರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರ, ವಿದೂಷಕ – ಕೋಡಂಗಿ – ದೂತಿ ತನ್ನ ಹಾಸ್ಯ –ವಿಡಂಬನೆ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆಳೆದು ತಂದು, ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು , ಪೋಷಕರು ಜನಪದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಇವು ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೆನಿಸಿವೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಡಾ. ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ಅವರು.

---

೫೧. ಎಚ್.ಜಿ.ಲೊಕೂರ – ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ– ಪುಟ೯.

ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಊರಿನ ಬೀದಿಗಳೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಮೈಸೂರು ಕಡೆ ಮಾರಮ್ಮನ ಕುಣಿತವಿತ್ತು. ಮಾರಮ್ಮನ ವಿಗ್ರಹ ಹೊತ್ತವರು – (ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ದುರುಗಮುರುಗಿ' ಯವರು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ)– ಇವರು ದೇವರ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ಮೈಗೆ ಚಾವಟಿ ಬಡಿದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ರಶ್ನೆ – ಆಹಾಹಾ ... ಎಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬಂದೆಮ್ಮ ತಾಯಿ ?

ಉತ್ತರ – ಆ ಊರು ಈ ಊರು ತಿರುಗಿ ಬಂದೆ.

ಪ್ರಶ್ನೆ – ಏನೇನು ರೋಗಗಳ ಕಳೆದು ಬಂದೆಮ್ಮ ?

ಉತ್ತರ – ಶಿಡಬು , ಶೀತಾಳ ಬೆಡಗು ಬೇತಾಳ – ಹೀಗೆ ...[೫೩]

ಈ ರೀತಿಯದೇ ಆದ 'ಗಂಗೆ ಗೌರಿ ಸಂವಾದ ' ಎಂಬ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳು ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದವೂ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂವಾದದ ರೂಪಗಳು ನಮ್ಮ ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದವು. ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ನಾಟಕೀಯ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪುರವಂತರ ಕುಣಿತ ಪ್ರಮಥರ ಕುಣಿತವೂ ಒಂದು. ಪುರವಂತನು ವೀರಭದ್ರ ದೇವನ ಲೀಲಾ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಲಾವಣಿ ವಚನದಲ್ಲಿ , ಒಗಟುಗಳಲ್ಲಿ , ಉಗ್ಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. '' ನಮ್ಮ ವೀರಭದ್ರದೇವರ ಅವತಾರವಾಯಿತೆಂದರೆ .... ಕರುಣಾ ಸಮುದ್ರ ಈ ವೀರಭದ್ರ ಕಡೆ ಕಡೆ ''....... ಎಂದು. ಇನ್ನು ಏಳು–ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಪಾಶುಪಥ ಪಂಥದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಾಡುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿರುವ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರ. ಆತ ಇರಿವಿರಿವಿ, ಕಟ್ಟಿರುವಿ ಹಳದೊಳಗ ಡೊಗ್ಗಿರಿವಿ – ಎಂದೋ , ಇಲ್ಲವೇ ಕೆಂದಾಕಳಾ ಹಾಲು ತಿನ್ನಿ , ಕೆನೆ ಕೆನೆ ಮೊಸರಾ ತಿನ್ನಿ'' ಎಂದು ಹುಬ್ಬು ಹಾರಿಸಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಜನರನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಾನೆ.[೫೪] ಹಾಗೆಯೇ ಹಗಲು ವೇಷವೂ ನಾಟಕವೇ. ಈ ವೇಷದವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಮನೆ ಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಾರ್ಥನೆ , ನಾಟಕ ಮಂಗಳ ಮೂರೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಉತ್ಸವ ಹಬ್ಬ–ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ದಾಸರ ಆಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದು ಸ್ತ್ರೀ–ಪುರುಷರಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೇಳ. ನಾಟಕದ ನಾಯಕನ ಹೆಸರು ಗೊಡ್ಡಿ ಭೀಮಣ್ಣ, ನಾಯಕಿ ಚಿಮಣಾ. ವಿದೂಷಕನ ಹೆಸರು ಜವಾರಿ. ದೇವತಾ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಿಂದ ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾದೊಡನೆ ಜವಾರಿ ವಿಕೃತ ವೇಷಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಕುಣಿತ ಮಾಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮಾತು ನಡುನಡುವೆ ಹಲವಾರು ಹಾಡುಗಳು– ವಚನಗಳು, ಗಾದೆ , ಪಡೆನುಡಿ, ನೀತಿಯ ಕಥೆ ನಗೆಯ ಚಟಾಕಿ ನಡುವೆ ಜವಾರಿಯ ಹಾಸ್ಯದ ಹಾಡು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು .[೫೫] ಇಲ್ಲಿ 'ಚಿಮಣಾ, ಗೊಡ್ಡಿ ಭೀಮರ ಸಂಭಾಷಣಾ

---

೫೨. ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ – ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ – ೨, ಪುಟ.
೫೩. ಸಂ. ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಪುಟ ೮೯.
೫೪. ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೬೦.
೫೫. ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ – ಪುಟ ೨೬.

ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಎರಡು–ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳು ಸೇರಿ ಪ್ರಸಂಗ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲ ಅಡಸೋಗಿಗಳು (ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರ) ಇರುತ್ತಾರೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಉತ್ಸಾಹಗೊಂಡು ಚಿಮಣಾ ಇಲ್ಲ ಗೊಡ್ಡಿ ಬೀಮಣ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವವರು ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯಪ್ರಸಂಗ ಅರಳುತ್ತದೆ – ಉದಾ :

ತರುಣ – ೧ ಏ..ಏ.., ನಮ್ಮ ಕೋಣ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ, ಯಾವ ಕಡೆ ಹೋಗಿದೆ? ನೋಡಿದ್ದೀರೇನು?

ತರುಣ – ೨ (ಚಿಮಣಾಳಿಗೆ) ಏ ಹೆಂಗಸ s ನಮ್ಮ ಕೋಣಾ ಏಕೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದೀರಿ? ಹೊರಗ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡರಿ.

ಚಿಮಣಾ – ನಿಮ್ಮ ಕೋಣ ನಮ್ಮ ಮನಿಗೆ ಯಾಕ ಬರ್ತದ?

ತರುಣ – ೧ ಯಾಕಂದ್ರ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಣಕ ಇದೆ. ಅದರ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿ ನಮ್ಮ ಕೋಣ ಬಂದಿದೆ.

ಚಿಮಣಾ – ಛೇ ಹೋಗ್ರಿ, ನಮ್ಮ ಮಣಕ ಅಂತಿಂಥಾ ಮಣಕ ಅಲ್ಲ. ಗಾಣಾ ಹೊಡದೂ ಹೊಡದೂ ಸೊರಗಿ ಬಡಕಾಗಿರುವ ನಿಮ್ಮ ಕೋಣದಂಥ ಕೋಣಗಳನ್ನು ಮೂಸಿ ಸೈತ ನೋಡೂದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಇದು ಇಡೀ ರಾತ್ರೀ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ದಾಸರಾಟ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುದ ನೀಡುವ ಒಂದು ಅಚ್ಚ ಜನಪದೀಯ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ.[೫೬]

ದಾಸರಾಟದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಾಧಾನ ಆಟ, ರಾಜರ ಆಟವಾಗಿದೆ. ನಾಯಕ ಗಲ್ಪೋಜಿ ನಾಯಕಿ ಚಿಮಣಾ – ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳ ಸಂಗೀತ. ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿಯ ನಡುವೆ ಯಾರು ಹೆಚ್ಚು ಯಾರು ಕಡಿಮೆ ಪೈಪೋಟಿಯ ಬಿಸಿ ಮಾತು. ಈ ವಾದ–ವಿವಾದವು ಅನೇಕ ಪೂರ್ವ ಕಥೆಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿದ್ದವು.. ಮುಂದೆ ಈ ರಾಜಾನ ಆಟ 'ರೂಪಸಿಂಗನ ಆಟ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು. ಕುಣಿತ ಕಡಿಮೆ. ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಅವಕಾಶ. ಜಾನಪದ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತು.

ಇನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಇತರರ – ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ, ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರದಂತೆ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿ, ಕುಣಿದು ಮಾತಾಡುವದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಜನಪದದಲ್ಲೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತುಂಬ ನಾಟಕೀಯವಾದುದು – ಮೂಡಲಪಾಯ. ಇದಕ್ಕೆ 'ದೊಡ್ಡಾಟ' ಎಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು ಭಾಗವತ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತನು ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿದಾಗ, ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಸುತ್ತು ಕುಣಿದು ತನ್ನ ಹೆಸರು, ಕುಲ, ಗೋತ್ರ, ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕಾರಣ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿಸಿ ಕಥೆಯ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಗದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೆಣೆದು ಮೊದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿರುವ 'ಆಟ' ವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಗಟ್ಟಿ

---

೫೬. ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ – ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೧೧.

ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆಟದ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಸಾನುಪ್ರಾಸಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದ ಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದಲೂ ತುಂಬಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬಬ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿನ ಭೀಮ ಸಾರಥಿಯರ ಸಂವಾದ :–

ಸಾರಥಿ – ಅಯ್ಯಾ ನೀನಧಾರು ?

ಭೀಮ – ಎಲ್ಲೈ ರಂಗಧ್ವಜಮಣಿಯೇ ಗಾಂಗೇಯ ಸಂಘಟಿತ ಶೃಂಗಾರ ಸಭಾಂಗಣ ಪ್ರಾಂಗಣದೊಳ್ ಅಂಗಜಪಿತನ ಹಿಂಗದೆ ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಂಗಳಾತ್ಮಕ ನೀನು ಧಾರು ?

ಸಾರಥಿ – ಅಯ್ಯ ನೀನು ಧಾರು ?

ಭೀಮ – ಧರ್ಮಗುಣ ಕೂಪ, ಭೂಪಕುಲದೀಪ, ಸತ್ಪ್ರತಾಪ, ಛಪ್ಪನ್ನಾರು ದೇಶದೊಳ್ ಕಪ್ಪಕಾಣಿಕೆಯಂ ಮೆಪ್ಪುಗೊಂಡಿಪ್ಪರಾಯರ ತಲೆ ಚಿಪ್ಪುಗಳು ಗಪ್ಪನೆ ಉದುರುವಂತೆ ಚಪ್ಪಳಿಸಿ ಕೆಡಹಿದ. ಕಡು ಶೌರ್ಯ ಧೀರನಲ್ಲದೇ ಹೆಕ್ಕೆಳಿ ಬಲದಿ ಕದನಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬಕ, ಹಿಡಿಂಬ, ರಕ್ಕಸರ ಕಕ್ಕಿಸಿ, ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ, ಒಕ್ಕಲಿಕ್ಕಿ , ದಿಕ್ಕುಪಾಲ್ ಮಾಡಿಕ್ಕಿದ ಪ್ರಚಂಡ ಭಂಡನೋದ್ದಾಮ ಹರಿಬಲ ವಿರಾಮ ಭೀಮಸೇನನೆಂದು ಢಣ್ ಢಣಿಲ್ ಎಂದು ಜಯಭೇರಿಯಂ ಬಡಿಸೆಲೈ ಧೂತಾ – ಸೌಖ್ಯಪ್ರದಾತಾ ...
(ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯರ ಸಂಗ್ರಹ)

ಯಾವ ಪಾತ್ರವಾದರೂ ಇದೇ ಶೈಲಿ. ವೀರ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟ ಮಾಡುವ ಸಮಯದಲ್ಲಂತೂ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಾಣದ ಪದಗಳೆಲ್ಲ ಮಹಾಪ್ರಾಣವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಠಕಾರ ಢಕಾರಗಳು ಎರಚಾಡಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಧ್ವನಿಯೇರಿಸಿ ಸೇರಿಸಿ, ಹಾಡಿ, ಹೂಂಕರಿಸಿ ವೀರಗುಣಿತ ಮಾಡುವದೂ ಉಂಟು. ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯವೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಮಾತಿನ ಮೋಡಿಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಯಲ್ಲಮ್ಮನ ಕುಣಿತದ – ಜೋಗವ್ವ – ಜೋಗಪ್ಪಗಳ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸವದತ್ತಿಯ ರೇಣುಕಾದೇವಿ – ಅಥವಾ ' ಎಲ್ಲಮ್ಮ ' ನ ಭಕ್ತರಿವರು. ದೇವಿಯ ಮುಖವಾಡ ಕಟ್ಟಿದ – ತುಂಬಿದ ಕೊಡ ಹೊತ್ತು ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರು ಕೂಡಿದಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೀಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ–

ಎಲ್ಲಮ್ಮ – ಹಾಲು ನನಗೆ ಮೀಸಲು
ತುಪ್ಪ ನನಗೆ ಮೀಸಲು.

ಪರಶುರಾಮ – ಹಾಲು ಎಂದರೆ ಕುಡಿಕೆ ಎಂಜಲು
ತುಪ್ಪ ಎಂದರೆ ಕುಡಿಕೆ ಎಂಜಲು

ಎಲ್ಲಮ್ಮ – ಬಡವರ ಭಕ್ತಿ ಮೀಸಲು
ಬಡವರ ಗುಣ ಮೀಸಲು
ಕಾಲಬಾಡಿಗಿ ಕಾಜೀನ ದೀಪ

ಏಳುಕೊಳ್ಳದ ಎಲ್ಲಮ್ಮಗೆ
ಇವು ಮೀಸಲು.

ಪರಶುರಾಮ– ಪಾರಾದೆ ಎಲ್ಲಮ್ಮ ದೇವಿ
ಎಲ್ಲ ಮೀಸಲು ಸುಳ್ಳೇ ಅವ್ವ
ಬಡವರ ಭಕ್ತಿ, ಬಡವರ ಗುಣ
ಕಾಲಬಾಡಿಗಿ ಕಾಜೀನ ದೀಪ
ಇದು ಮೀಸಲು ಬರೀ ... .''
(ಮತ್ತಿಘಟ್ಟ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ)

ಇಂತಹ ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಬಗೆಗಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ತುಂಬ ಹಳಮೆ ಇದೆಯೆಂದು ಸಂಶೋಧಕರ ಅಭಿಮತ.[೫೭]

ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಯಾಟವೂ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಬೊಂಬೆಯಾಟವೇ ಮೂಲ ಎಂದು ಅಲ್ಲಿನ 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದು ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆ, ಬೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ , ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಗೊಂಬೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಗಂಡಸರೂ, ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಂಗಸರೂ , ಬಾಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಕ್ಕಳೂ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಕಂಠದಾನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳು ಹೇಳುವ ಹಾಡಿಗೂ, ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ನುಡಿಸುವ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗೊಂಬೆಯ ಚಲನವಲನಗಳು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ನಡೆಯುವುದೇ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆ. ಇದನ್ನು 'ಭಾಗವತರಾಟ' 'ದಶಾವತಾರದಾಟ' ಅಥವಾ 'ಮೇಳದವರಾಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸುಮಾರು ಐದು ಆರುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಹೊಂದಿದೆ. ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಾವ್ಯಗಳು, ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೀತನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಬಿಡಿ ಗೀತಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡು ನಾಟಕೀಯ ಶೈಲಿ , ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೀರ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿದೆ. ಯುದ್ಧದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕುಣಿಯುವದು ಪೌರಷದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ನೀಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಯಕ್ಷಗಾನವು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ. ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷೆಯಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ನಡೆಸುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಸೃಜನ ಕ್ರಿಯೆ. ನಟರ ಪ್ರತಿಭೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯ , ಲೋಕಾನುಭವ, ಸಮಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಚಾಣಾಕ್ಷತನ, ತರ್ಕಬುದ್ಧಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ನಟರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಆಡುಮಾತಿನ ಲಯ–ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು , ಗಾದೆ ಮಾತುಗಳು ಧಾರಾಳವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಥೆ

---

೫೭. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೬೨.

[illegible]

ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿರುವದರಿಂದ ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಪುಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದು ಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ದೂತ , ಸೇವಕ , ಕಾವಲುಗಾರ , ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ನಾಗರಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡು ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ನೀರಸ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಹಾಡಿನ ಲಯ ಮತ್ತು ನಾದಗಳ ಸ್ಪರ್ಶ ಆ ಮಾತಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಭಾಗವತನ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಟರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ಸ್ವಂತ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಚಾಣಾಕ್ಷರಾದವರು ಸೂಕ್ತ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಒಳಗೆ ವರ್ತಮಾನದ ವಾಸನೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾ – ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೌರವ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ''ಪಾಂಡವರ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಧವೆ ಕುಂತಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ. ವಿಧವೆಯ ರಾಜ್ಯ ಹೇಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ? '' ಅದು ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿ ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಿದ್ದಾಗಿನ ಪ್ರಸಂಗದ ಮಾತು. ಅದೇ ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಮತ್ತು ದುರ್ಯೋಧನ ಕೃಷ್ಣನ ಹತ್ತಿರ ಸಹಾಯ ಕೇಳಲು ಹೋದಾಗ ಕೃಷ್ಣ ಮಲಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಎಚ್ಚರವಾದ ಮೇಲೆ ದುರ್ಯೋಧನ ಅವನನ್ನು'' ಏನು ಕೃಷ್ಣ ನಾನು ರಾಜಕಾರ್ಯದ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅಂತ ಬಂದರೆ ನೀನು ಹೀಗೆ ನಿದ್ರಿಸುವುದು ಉಚಿತವೆ ? '' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇವೇಗೌಡರು ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಿದ್ದಾಗಿನ ಸಮಯವದು. ಇನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಹೆಸರು ಹನುಮನಾಯಕ. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ವೈರಿಗಳಿಂದ ಹೊಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ದೂತನಾಗಿ ಹನುಮನಾಯಕ ಹೇಳುವುದು.

ಹನುಮನಾಯಕ – ದೊರೆಯೆ, ಅವರು ಹೊಡದ್ರು ನಾನೂ ಹೊಡೆದೆ.

ರಾಜ – ಏನೋ ಹೊಡೆದದ್ದು?

ಹನುಮನಾಯಕ – ಅವರು ಪೆಟ್ಟು ಹೊಡದ್ರು .. ನಾನು ಬೊಬ್ಬೆ ಹೊಡೆದೆ.

ಹೀಗೆ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯದ ಅಲೆ ಎಬ್ಬಿಸುವನು. ಹನುಮನಾಯಕನ ಮಾತುಗಳು ಲಿಖಿತವಲ್ಲ, ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು.[೫೮] ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ,(ದ.ಕ.) ಬಡಗುತಿಟ್ಟು (ಉ.ಕ) ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಳಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ವೇಷವಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯ , ಮಾತಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಇಂಥ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿವೆ.

'ಪಾರಿಜಾತ ' ಎಂದರೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತವೆಂದೇ ಹಾಗೂ ಇದು ' ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ರಾಜ ' ಎಂದೇ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿವೆ. ಕುಲಗೊಂಡ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಇದರ ಕರ್ತೃ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಂತೆಯೇ ಹೆಳವನಕಟ್ಟೆ ಗಿರಿಯಮ್ಮಳ ಗಿಳಿ ಪಾರಿಜಾತ, ಚಂದ್ರಸಾಗರ ವರ್ಣಿಯ 'ವಾಸುದೇವ ಪಾರಿಜಾತ ', ಭೀಮರಾಯರ 'ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾರಿಜಾತ' ಮುಂತಾದ ಪಾರಿಜಾತಗಳಿದ್ದು, ಈಗ ಇದು ಸಣ್ಣಾಟದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ವಿನೂತನವಾಗಿದೆ.

---

೫೮. ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ – ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೭೦–೭೨.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ತಮ್ಮಣ್ಣ ಕವಿ ಜನಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹುಲುಸಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ದೂತಿಯಾಗಿರುವ ಭಾಗವತ ಇಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಲೋಕದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಾಡುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆತ ಕರಿಗಡಬ ಮಾಡುವ ಬಗೆ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಃ

''ಯಾಡ್ ಸೇರ ಕಾಡಿಗಿ ಜ್ವಾಳಾ ತಗೊಂಡು , ಕಲ್ಲಿಗಿ ಕುಂತು ಕರಾ ಕರಾ ಬೀಸೋದು. ಆ ಮ್ಯಾಲ ನೀರ್ಹಾಕಿ ಚರಾ ಚರಾ ನಾದೋದು. ಇಂಥಿಂಥವು ಮೂರು ಉಂಡಿ ಕಟ್ಟೋದು. ತವಿ ಡಬ್ಬ ಹಾಕಿ ಅದರ ಮ್ಯಾಗ ಉಳ್ಳಾಡ್ಸೋದು. ಇವರ್ಗೆ ಕೈಯಾಗೊಂದೊಂದು ಕೊಡೋದು. ದವಡ್ಯಾಗೊಂದು ತುರಿಕಿಬಿಡೋದು . '' ೫೯

ಹೀಗೆ ಗೊಲ್ಲತಿ, ಭಾಗವತ, ಮುಂತಾದವರು ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ದೇಸೀ ಭಾಷೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉಲಕಚಿ, ಇಟಿ ಮಿಟಿ ಸೆಡುವು, ಪ್ಯಾಲಿ, ದೀನಸ, ಪೆಂಟಿ , ದೌಳಾಕಿ, ಯಾಡ್ .. ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಕಂಟಾ ಹಿಡದ್ರ ನಿನ್ನ ಸೊಂಟಾ ಮುರೀತೀನಿ. ಮಾಸಲೇ ನೋಡಾಕ ಅದೇನ ಮಾವಿನ ಹಣ್ಣೇನು ? .. ಮಾತಾಡಿದ್ರ ಆಡ್ರಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ರ ನೀರಬಿಡ್ರಿ'' ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ಪದಗಳು ಪಾರಿಜಾತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು ಶರಣರಾಟ , ತಿರುನೀಲಕಂಠ ಸಣ್ಣಾಟ , ಮೂಡಲಪಾಯ , ಹಗಲುವೇಷಗಾರರು ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ , ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತ , ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ , ತನ್ನ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತ, ಜನಪದವು ಹೆಚ್ಚು–ಕಡಿಮೆ ತೀರ ದೇಸಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಗಾಢವಾದ ಜನಪದದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ಆ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪದದಿಂದ ಪಡೆದದ್ದು ಬಹಳ. ೧೮೪೩ ರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವು ತಿರುಗಿ ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ ಮರಾಠಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ಆಗ – ''ಕನ್ನಡದಿ ಇಂಥದೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೀ ಧಾರವಾಡ ಸೀಮೆಯ ಜನಂ ಸೊಲ್ಲಿಸುವ ಕಾಲದಲಿ ಕರ್ಣಾಟ ನಾಟಕಂ ಪುಟ್ಟಿದುದು ಕೃತಪುರದೊಳು.'' ಎಂಬ ನುಡಿ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಮಾರ್ದನಿಸಿತು. – ಮಾರ್ಗಕೆ ಮೂಲವೆನಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲೇ ದೇಸೀ ಗೀತ ಮಾತುಗಳುಳ್ಳ ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಗುರ್ಲಹೊಸೂರಿನ ಚುರುಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಸೃಜಿಸಿದರು. (೧೮೬೯) ಆಗ ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ರಚಿಸಿ (೧೮೭೭) ಮೊದಲ ಉಷಾಹರಣವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಇದು ನೃತ್ಯ ತಗ್ಗಿದ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆಯೇ ಇದ್ದು ಚಂದ್ರಾವಳಿ ಚರಿತ್ರೆಯಂತಹ ಹತ್ತಾರು ಕೃತಿಗಳು ಬಂದವು. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ಬಹುರೂಪಿ, ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಜನರು , ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಂತೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಆಡುವದನ್ನು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ತರತೊಡಗಿದರು. ಈ ಮೂಲಕ ಜನಪದ ಪಾತ್ರಗಳು, ಭಾಷೆ, ಪರಿಸರ, ತಂತ್ರಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಮುಕ್ತ ಶೈಲಿಯದು , ಗ್ರಾಂಥಿಕವಲ್ಲದ್ದು. ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ವ್ಯಂಜಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ 'ರಾಧಾನಾಟ', ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ 'ತಮಾಷಾ

---

೫೯. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಪೋಲೀಸ ಪಾಟೀಲ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ೧೦೩.

ದಂತಹ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಕಂಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯಲ್ಲಿನ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶೃಂಗಾರ ಮನರಂಜನೆಯು ವಿದ್ಯಾವಂತ ನಗರದ ಜನರಿಗೆ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಕಂಬಾರರು ಜನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ತಮ್ಮ 'ಹೇಳ್ತೇನ ಕೇಳ' ದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ವೇ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ಆಡು ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಗೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗದ ಸೂತ್ರಧಾರ –

" ಕುತಿರೋ ಅಣ್ಣಾಗೋಳ್ರಾ , ನಿಂತಿರೋ ತಮ್ಯಾಗೋಳ್ರ್ಯಾ
ಗರಡಿ ಹುಡುಗೋರು ಹಾಂಗ ಽ ಬಂದ ಅಟ್ಟಾ ಏರಿದೇವು
ಇದನ್ನ ಕವಿ ಮಾಡಿದಾವಿನ್ನೂ ಹಣ್ಣಾಗಿಲ್ಲ.
ಆಡಾವರಿನ್ನೂ ಬಲತಿಲ್ಲ ; ಅಜ್ಞಾನ ಬಾಲಕರು
ಜೋಲಿ ತಪ್ಪಿ ಏನಾರ ತಪ್ಪ ಮಾಡಿದರ
ಚಪ್ಪಾಳಿ ಹೊಡದ ನಗಬ್ಯಾಡರಿ
ಜೋಡೆಳಿ ಸಿಳ್ಳ ಹಾಕಬ್ಯಾಡರಿ. " – ಎಂದು ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಇನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ 'ತುಕ್ರನ ಕನಸು' ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆ –

ಭಾಗವತ – ಓಂ ಪ್ರಥಮದಲ್ಲಿ ಶಿವಲಿಂಗದೇವರಿಗೆ ಸಾವಿರ ಶರಣು ಹೇಳಿ. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ, ಚೀನಾ ದೇಶದ ಲುಷುನ್ ಮಹಾಶನಿಯನಿಗೆ ನೂರು ನಮಸ್ಕಾರವ ಮಾಡಿ ತುಕ್ರನ ಕಥೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕು." [೬೦]

'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಕಂಬಾರರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಸ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ , ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಸಣ್ಣಾಟದ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಗೌಡ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಸಣ್ಣರ ಸಂಭಾಷಣೆ ನೋಡಬಹುದು.

ಗೌಡ್ತಿ – ಈ ಕಂಬಳಿ ಹೆಂಗೆ ಬಂತು ನಿನ್ನ ಹಂತ್ಯಾಕ ?

ಬಸಣ್ಣ – ನಮ್ಮಪ್ಪನ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದಾಂಗ ನನ್ನ ಕೊಲ್ಲಿಸಬೇಕಂತ
ನಾಕ ಮಂದಿ ನಾಯಿಗಳನ್ನ ಕಳಿಸಿದ್ದಾ, ಅವರೆಲ್ಲಾ
ಹೆದರಿಕೊಂಡ ಬಂದೂಕ , ಕಂಬಳಿ ಬಿಟ್ಟ ಹೋದರು.

ಗೌಡ್ತಿ – ಇಂಥ ಪುಂಢ ನೀ ಯಾವನೋ ಹೆಸರೇನ ? ಕುಲ ಏನ ? ಗೋತ್ರ ಏನ ? ಹೇಳು . [೬೧]

---

೬೦. ಡಾ .ಪಾನಬುಡೆ – ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ. ೨೨೯.
೬೧. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ – ' ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ' – ಪುಟ ೯೦೮.

ಮೊದಲಿಗೆ ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಪರಸ್ಪರ ಅನುರಕ್ತಿ ಇರುವ ಗಂಡು–ಹೆಣ್ಣುಗಳ ನಡುವಿನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಥಾ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ, ಕಾಡು ಕುದುರೆ, ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ , ಮಹಾಮಾಯಿ, ಪುಷ್ಪರಾಣಿ , ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಯವದನ ' ಮೂಲ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಎಳೆ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಥಾಮಸ್ ಮಾನ್ನನ ಜರ್ಮನ್ ನೀಳ್ಗತೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ತಾವು ಋಣಿಯಾಗಿರುವುದಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಜನಪದ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತ, ಹಿಮ್ಮೇಳ , ಮುಖವಾಡಗಳು, ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ – ಇವೆಲ್ಲಾ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟನಿಂದಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವನ "Caucasion Chalk Circle ಮತ್ತು "The good woman of Sentzuan" ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೇ ಗೊಂಬೆಗಳ ಬಳಕೆ ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ವಿಷಯ. ಬತ್ತೀಸ್ ಪುತ್ಥಳೀ ಕಥೆ ಮುಂತಾದ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಈ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಹಯವದನದ ಒಟ್ಟೂ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರು.[೬೨]

ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿ , ಹಾವು ಹರಿದಾಡತಾವ , ಬಂಟ ಅಮಟೂರ ಬಾಳಪ್ಪ ದುರ್ಯೋಧನ , ಹಾದೀಮುಳ್ಳು , ಸತ್ಯವತೀ ಲಾವಣಿ , ಹಲಗಲಿ ಬೇಡರ ದಂಗೆ, ಅರಗಿನ ಬೆಟ್ಟ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಹೂಲಿ ಶೇಖರ ಅವರು – '' ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಸಾಗರ ಬದುಕಿನ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮೌನವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಕಲ್ಪನೆ, ಕಲ್ಪಲತೆ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವತೆಗಳ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ನೀಡಿದ ಇಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೂಲಿ ಶೇಖರ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ಡಾ.ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೬೩] ಹೂಲಿ ಶೇಖರ ಅವರು ಕನ್ನಡದ ಆಡುಮಾತಿನ ಲಯಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಜೀವತುಂಬಿ ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ –

ಮೇಳ : '' ಬೆಳ್ಳನ್ನ ಅಂಗಿ ಮೈಯಾಗ , ಬಣ್ಣದ ರುಮಾಲ ತಲೀಮ್ಯಾಗ
ಗರ್ದೀಲೆ ಹೊಂಟಾನ ಬಿಳಿಜ್ವಾಳದ ಬದು ವೀಲೆ
ಸರಕಾರಿ ಚಾಕರಿ ಗಪ್ಪಂತ ಸಿಗೋದಲ್ಲ
ಹುಡುಕಿ ನೋಡಿದರ ಹುಸಿಯಲ್ಲ ಅಂತಾನ
ಹೊಂಟಾರೋ ಹುರುಪೀಲೆ ದುರ್ಗದ ಊರಿಗೆ
ಪತ್ತೇ ಹಚ್ಚಿದರ ಆದೀತೋ ಕೆಲಸ ನಮಗ. ''

---

೬೨. ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್– ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು –ಪುಟ ೪.
೬೩.. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ – ಅರಗಿನ ಬೆಟ್ಟ ನಾಟಕದ ಬೆನ್ನುಡಿ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಹನುಮಪ್ಪ – " ಆಹೇ ..... ಶಿವಣ್ಣ... ನಾವಾದರೂ ಈಗ ರಾಮದುರ್ಗದ ಹಾದೀಮ್ಯಾಲ ಅದೀವಿ. ರಾಮದುರ್ಗದ ಸಾಲ್ಯಾಗ ನಿನಗ ಮಾಸ್ತರಕಿ ಜಾಗಾ ಕೊಡಸ್ತೀನಿ ತಿಳಿಯುವಂಥವನಾಗು."[೬೪]

ಇಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಬಂಧ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲನನ ಗಂಡ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಚ್.ಎಂ.ಚನ್ನಯ್ಯ ಅವರು ತತ್ವ ಪದಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ಪೂರ ಶಿಷ್ಟಗ್ರಾಂಥಿಕವೂ ಆಗದೇ ಅಥವಾ ತೀರ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯೂ ಆಗದೇ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ.

ಆರ್ಯರ 'ಕುರಿಕೊಂದ ಕುಮಾರ' (೧೯೭೯) ಭಾಸನ 'ಅವಿಮಾರಿಕ' ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರ. ಇದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ವಿದೂಷಕರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವಾದ ಅವಿಮಾರಕವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಜಾನಪದದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ – ಅಪ್ಪಾ ಕುಂತಿಬೋಜ ... ಲಗೂ ಬರುವಂಥವನಾಗು. ನಾಟಕಕ್ಕ ವ್ಯಾಳ್ಯಾ ಆಗೇತಿ.

ಕುಂತಿಬೋಜ – ಯಪಾ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಾ ಆಗಳೇನ ಽ ತಯಾರಾಗೇನಿ. ದೂತ ಬಂದಿಲ್ಲಪಾ.

ಸೂತ್ರಧಾರ – ಹಂಗ ಽ ? ನಾನ ಽ ದೂತ ಆಗತೇನಿ. ಬಾ... ಲಗೂ .... ರಾಜಭಾಷಾ ಮರೀಬ್ಯಾಡಾ ಮತ್ತ...[೬೫]

ಹೀಗೆ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನೇಕರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಚಂ.ಪಾ. ಅವರು ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶ್ಯಾನಿ' ಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೋಕರ್ಣದಲ್ಲಿ ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಗೆ ಕಾರಣನಾದ ರಾವಣನ ಕಥೆ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಊರ ಗೌಡನ ಪುಂಢತನದ ಲಾಭ ಪಡೆದು ಅವನ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಭೋಗಿಸುವ ಬಸ್ಯಾನ ಕಥೆ ಸಮಕಾಲೀನದ್ದು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ ಹಾಸ್ಯ ಕೂಡಿದೆ. ಭಾಗವತನ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳಿವೆ. ಚಂ.ಪಾ. ಅವರ ವಿಡಂಬನೆ ಇಲ್ಲೂ ಗಾಢವಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಸೊಗಡಿನ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಕಾಕನಕೋಟೆ (ಮಾಸ್ತಿ) ಟಿಂಗರ್ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ (ಚಂಪಾ) ನಾರ್ಸಿಸಸ್ (ಕಂಬಾರ) ಒಳ್ಳೇದಲ್ಲ ನಿನ್ನಸಲಿಗಿ, ಉಪ್ಪುತಿಂದ ಮ್ಯಾಲ (ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ) – ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸತ್ವವಿರುವುದು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಜನಪದ ವಾತಾವಾರಣದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರತು ಹಾಡು ಆಚರಣೆಯಿಂದಲ್ಲ.

೬೪. ಹೂಲಿ ಶೇಖರ, ಹಾವು ಹರಿದಾಡತಾವ – ಪುಟ ೨೬

೬೫. ರೂಪಾಂತರ – ಆರ್ಯ. 'ಕುರಿ ಕೊಂದ ಕುಮಾರ' ಮೂಲ – ಭಾಸ. ಪುಟ – ೧೦.

ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭಾಷೆ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಕುಣಿತ, ಹಾಡು, ಬಡಿತ ಹಾಗೂ ಹಾವ ಭಾವಗಳು, ನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೀಜಾಂಶಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವಂತಹ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನೃತ್ಯ, ಗೀತಗಳು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಇಂತಹ ರೂಪಕ್ಕೆ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ದೊರೆತು ಮಾತಿನ ಕುಸುರಿನ ಕೆಲಸ ಒಡಮೂಡಿದಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಡಿತ–ಪಾಮರರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಹಿಡಿಸುವಂತಾಗಬೇಕಾದರೆ ಜನಪದದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಆಡುಮಾತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೆಲ್ಲಮೆಲ್ಲನೆ ಸರಿದು ಬಂದು ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಂದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಮೃದ್ಧವಾಯಿತು ಎನ್ನುವದು ಸತ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಜಾನಪದ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಹಾಗೂ ದೇಸೀ ಪ್ರಕಾರದ ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟ , ಸಂಗ್ಯಾ–ಬಾಳ್ಯಾ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಮಂಟೆಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ, ಬುರ‍್ರಕಥಾ, ಜಾನಪದ, ಸೋಬಾನ, ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ತಪ್ಪು ಒಪ್ಪುಗಳೂ ಕೂಡ ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ಕಥಾವಸ್ತು, ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ, ಪಾತ್ರಗಳು, ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟುಗಳು ಯಾವ ರೀತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿ ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡ. ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಈ ರೀತಿಯ ಜಾನಪದ ಭಾಷೆ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೊಗಡನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಜಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಜನರು ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ಬೆಳೆಯುವ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ನೀಡುವ ಶಬ್ದರೂಪಗಳು ಜನಪದಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಜನಪದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲೇ ಈ ಜಾನಪದ ಮಾದರಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಮಾತುಗಳು ಇದ್ದು, ಅತ್ಯಂತ ನಿರಕ್ಷರ ಕುಕ್ಷಿ ಆಡುವ ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಗ್ರಾಮ್ಯ, ರೈತಾಪಿ ಬದುಕಿನ ಸಹಜ ಭಾಷೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶಿಷ್ಟ ಜನರು ಅಶ್ಲೀಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಪದಗಳೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನುಸುಳುವದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅಣ್ಣಾ, ತಮ್ಮಾ, ಅಕ್ಕಾ, ಮಾಮಾ, ಕಾಕಾ, ಚಿಗವ್ವಾ, ದೊಡ್ಡವ್ವ , ನೆಂಟ, ಬೀಗ, ಅಳ್ಯಾ – ಈ ಸಂಬಂಧಸೂಚಕ ಪದಗಳು ಯಾವ ಕೃತ್ರಿಮತೆಯೂ ಇಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ಪದೇ ಪದೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಗಾದೆ ಮಾತುಗಳು, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು, ಒಗಟುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯ. ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಕೃತಕತೆಯಿಂದ ದೂರವಿದ್ದು , ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮುಗ್ಧತೆ, ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವ, ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿರುವ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ, ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣ, ಮಹಾಪ್ರಾಣಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪರ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಡೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಭಾಷೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ :–

''ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ತಥಾ ನೃತ್ಯಂ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ '' ಎಂಬುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅಭಿನಯಂ ಅಂತ ಸೇರಿಸಿದರೆ ಅದು ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೀತೆಯೂ ಕೂಡ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ. ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂತಹದೇ ಇರಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿದೆ. ರಸವತ್ತಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟವರ್ಗ ಅದನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಆಡುವ ಮಾತಿಗಿಂತ ಮಾತನ್ನು ಆಡುವ

[illegible]

[illegible]

ರೀತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಡುವ ಬಗೆ, ಧ್ವನಿಯ ಪಲುಕು, ಉಚ್ಚಾರದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತ, ಭಾವನಾಭಿನಯ ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವೂ ಸೇರಿದರೆ ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆಂದು ಭರತ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ.

''ಯಥಾ ವರ್ಣಾದೃತೇ ಚಿತ್ರಂ ನ ಶೋಭಾ ಜನನಂಭವೇತ್ ।
ಏವಮೇವ ವಿನಾಗೀತಂ ನಾಟ್ಯಂ ರಂಗಂ ನ ಗಚ್ಛತಿ ॥''

ಬಣ್ಣಗಳಿಲ್ಲದ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅಂತೆಯೇ ಹಾಡುಗಳಿಲ್ಲದ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ–

''ಗೀತೇ ಪ್ರಯತ್ನ ಪ್ರಥಮಂತು ಕಾರ್ಯಂ
ಶಯ್ಯಾಂ ಹೀ ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ವದಂತಿ ಗೀತಂ ।
ಗೀತೇ ಚ ವಾದ್ಯೇ ಚ ಹೀ ಸುಪ್ರಯುಕ್ತೆ
ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗೋ ನ ವಿಪತ್ತಿ ಮೇತಿ ॥''

ನಾಟಕವನ್ನು ಗೀತೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಬೇಕು. ಹಾಡುಗಳೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿದ್ದಂತೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಗೀತ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಳಿರುವ ನಾಟಕವೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವುದು. ಅಂದಾಗ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ವಿಫಲವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ.[೬೬] ಈ ಸೂತ್ರದಂತೆ ಸಂಗೀತವು ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಂದು ನಾಟಕದ ಸಾವಯವ ಅಂಗವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಗೀತದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಬರಬೇಕಾದ ಗೀತ ನಾಟಕವಂತೂ ಈಚಿನದು. ಎಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರೇರಣೆಯು ವಾಕ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ವಿಚಾರ, ಯೋಚನೆಗಳಿಂದ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಉಂಟಾಗಿದೆಯೋ ಆಗ ಬರಿಯ ಗದ್ಯವೇ ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಡಬಲ್ಲದು. ಎಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ವಿಚಾರೋತ್ಪನ್ನ ಭಾವರಸಗಳ ಮುದ್ರೆ ಇದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವು ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸೊಗಸಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲದು. ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಗೀತೆಗೆ ಇರುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯು ಬರಿಯ ಮಾತಿಗಿಲ್ಲ. ಮಾತು ಬರಿಯ ಸೂಚನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದು ಅದರ ಭಾವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗೀತ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೀತನಾಟಕವೇ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಣ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅನೇಕ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು.[೬೭]

"Opera a dramatic work in which the words instead of being spoken in verse or prose are wholly or partially sung to an instrumental accompani

---

೬೬. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ – ೩೬ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ೪೪೨ನೇ ಶ್ಲೋಕ.
೬೭. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಕಿಸಾ ಗೌತಮಿ – ಪುಟ. VI.

ment almost always assigned to an orchestra" ಎಂದು ಓಪೆರಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬ್ರಿಟಾನಿಕಾ ವಿಶ್ವಕೋಶದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.[೬೮]

ನಾವು ಗೀತ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಓಪೆರಾ ಪೂರ್ತಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರುವ ನಾಟಕ. ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಗೀತನಾಟಕವೆನಿಸಲಾರವು. ಅಂಥವುಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗದ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡುಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಭಾರದಿಂದ ಹೊಯ್ದಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತ ಹಿತಮಿತವಾಗಿದ್ದು ಗದ್ಯದ ಬಳಕೆ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಆ ಗದ್ಯದ ತುಂಡುಗಳು ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿಯೋ, ಕಥಾ ನಿರೂಪಣಾ ವಾಕ್ಯಗಳಾಗಿಯೋ ಇರುತ್ತವೆ ಅಷ್ಟೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ಮೆಟ್ಟಿಲೇರಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಮಾತೆಲ್ಲವೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲವೂ ಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರಲೇಬೇಕಾದುದು ಗೀತರೂಪಕದ, ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣ. ಪದ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿಯೋ ಮತ್ತಾವುದೋ ಛಂದೋರೂಪದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೋ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗೀತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟರೆ ಅದು ಪದ್ಯ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಗೀತರೂಪಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಗೀತರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ತೀವ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇದು ಕೇವಲ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಕೈಗೆ ಪದ್ಯ ಸಿಕ್ಕಾಗ ಅಭಿನಯವು ಮಸುಕಾಗಿ ಗೀತ ಕಚೇರಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅಭಿನಯಪೂರ್ಣ ಗೀತನಾಟಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಗೀತ ತಿಳಿಯದ ನಟರಿಗೆ ಇದು ಒದಗಿದಾಗ ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗೀತಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯವುಳ್ಳ ಗೀತರೂಪಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯಗಳ ಅರಿವು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕವೆಂದ ಮೇಲೆ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗುವಂತೆ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವು ಭಾವ, ರಾಗ, ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಗಳು ಸಮ ಸಮವಾಗಿ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಎಸ್.ಅನಂತ ನಾರಾಯಣ.[೬೯]

ಕಾವ್ಯಮಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ರೂಪಗಳಿವೆ. ೧)ಕಾವ್ಯನಾಟಕ (Verse play), ಸರಳ ರಗಳೆ (Blank verse)ಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.(ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್) ಮಾಸ್ತಿ ಕುವೆಂಪು, ಪ್ರಭುಶಂಕರ, ಪ್ರಭು ಪ್ರಸಾದ್, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ರಾಜರತ್ನಂ, ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಮೊದಲಾದವರ ನಾಟಕಗಳು. ೨) ನೃತ್ಯರೂಪಕ (Ballet:ಬ್ಯಾಲೆ) ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಗೀತ ಬೆರೆತ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು. ಎಸ್.ಕೆ.ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, ಡಾ.ಸಾ.ಶಿ.ಮರುಳಯ್ಯ ಮೊದಲಾದವರ ರಚನೆಗಳು. ೩) ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು (Opera) ಇವುಗಳಿಗೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಮತ್ತು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಇವರುಗಳು ಮಾತಾ–ಪಿತೃಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಕಾರಂತರ ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಶಬರಿ, ಅಹಲ್ಯೆ,

---

೬೮.ಬ್ರಿಟಾನಿಕಾ ವಿಶ್ವಕೋಶ – ವಾಲ್ಯೂಮ ೧೬, ಪುಟ.೯೮೧–೯೮೬

೬೯. ಎಸ್.ಅನಂತ ನಾರಾಯಣ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ – ಪುಟ ೧೪೭.

[illegible]

ಹಂಸದಮಯಂತಿ, ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ, ದೋಣಿಯ ಬಿಯಾನ ಮತ್ತು ಕವಿ ಸಿದ್ದಯ್ಯ ಪುರಾಣಿಕರ ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ, ಬಿ.ಸುನಂದಮ್ಮನವರ ಕನಸು ನನಸಾಯ್ತು, ತೌರ ಹಂಬಲ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಗೀತನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು.

ಭಾಷೆ– ಈ ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯನಾಟಕ (Verse drama) ಸಂಘರ್ಷ ಮೂಲದ (Conflict oriented), ನೃತ್ಯರೂಪಕ (Ballet), ನೃತ್ಯವಿಲಾಸಿ (Dance oriented) ಗೀತ ನಾಟಕ (Opera), ಸಂಗೀತ ಶರೀರಿ (Music oriented). (ಭರತನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯ. ಅದೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯ, ಅಂದರೆ ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಒಬ್ಬನೇ ಕುಳಿತು ಓದುವುದು ಅಥವಾ ಪಠಿಸಿ ಹೇಳುವುದಲ್ಲ, ಅನೇಕರು ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿ ಕತೆಯನ್ನು ಕಣ್ತುಂಬ ನೋಡುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಟ–ನಟಿಯರು ದಕ್ಷ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಇಂದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದೆಯೇ ನಡೆದಿದೆ ಎನ್ನಿಸುವಂತೆಯೇ ತೋರಿಸುವುದು). ಹೀಗಾಗಿ ಇಂಥ ಸಂಗೀತ ಶರೀರಿ ಅಥವಾ ಗೀತ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸಂಗೀತದ ಭಾಷೆ. ಭಾವಗೀತದಂತೆ ಅಲ್ಲಿ ಭಾವ, ಭಾಷೆ, ನಾದ ಲಯಗಳು ಛಂದದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪದವರಿತು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗೀತ ನಾಟಕದ್ದು ಭಾವದ ಭಾಷೆ, ಕವಿಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನರ್ತನ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯ ಬೆರೆತಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಆಂಗಿಕ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಭಾಷಾ ತಜ್ಞರು. ನೃತ್ಯನಾಟಕಕಾರ ಡಾ.ಸಾ.ಶಿ.ಮರುಳಯ್ಯ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ, ವಿದುಷಿ ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಬಲ್ಲವ ಮತ್ತು ನರ್ತಕ ಈ ಮೂರು ಸೇರಿ ಆದದ್ದು ಓಪೆರಾ ರಚಕ.

ಗೀತ ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಡುನುಡಿಯ ಅನುಸಂಧಾನವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಜಾನಪದ ಮಿಶ್ರಿತ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಇದರ ಬೆನ್ನೆಲುಬು. ಆಡುನುಡಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ನೇರ ಪ್ರವೇಶಾವಕಾಶ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಅದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಬಂದೊದಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಥ ಸ್ವಭಾಷೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ನಟನ ಭಾಷೆ ಎನಿಸಿದಂತೆ ಜಾನಪದೀಯ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ದುಂಡು ಭಾಷೆ ಅದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಆಡುನುಡಿಯ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗಾದಿಯನ್ನೇರುವ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ಹೇಳಿಕೆಗಳಿವೆ – ಹಾಪ್‌ಕಿನ್ಸ ಹೇಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ –

"Poetic language should be the current language heightened to any degree, and unlike itself, but not can obsolute one." - Hopkins.

"The language of the age is never the language of poetry". - Thomus Gray.

ಈ ಇಬ್ಬರ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದ್ಯತನ ಆಡುನುಡಿಯ ನಾಟಕ ರಂಗೇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಆಡುಮಾತು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಆಗದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಶಿಷ್ಟವೋ ಜಾನಪದವೋ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆ ಇರಲಿ ; ಅದನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯಲಾರದು.

ಕನ್ನಡ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತುಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ

ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಹಂಸ–ದಮಯಂತಿ, ರಾಮಾಯಣದ ಕತೆಗಳು, ಬುದ್ಧನ ಕಥೆಗಳು, ಮಹಾಭಾರತದ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿ. ಕೆಲವು ಕಡೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಇದೆ. ಕಾರಂತರ 'ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ,' 'ಯಾರೋ ಅಂದರು' ಮತ್ತು 'ಇಸ್ಪೀಟ ಗುಲಾಮ,' ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ 'ದೋಣಿಯ ಬಿನದಿ' ಇತ್ಯಾದಿ, ಜಾನಪದದಿಂದಲೂ ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸೋಮಿಯ ಕತೆ, ಋತುಯಾತ್ರೆ ಇತ್ಯಾದಿ – ಹೀಗೆ ಗೀತರೂಪಕದ ವಸ್ತು ಆಯ್ಕೆಯು ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಹುಶಃ ಈ ಗೀತನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವೆನಿಸಬಹುದು. ಆದರೂ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ 'How's that?' ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ.

ಗೀತನಾಟಕಗಳ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದವರು. ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಭಾಷಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ. ಆ ತಂತ್ರದ ತರಬೇತಿ ಇರುವುದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ. ಭಾಷಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಗಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ತಂತಾನೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. Wittgenstein ಹೇಳಿದಂತೆ – " To understand a sentence means to understand a language; to understand a language means to be master of technic. ಆದ್ದರಿಂದ ಗೀತನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಳಕೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಂಥ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಾದ್ಯ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೇವಲ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೆಣೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪ, ಆಕಾರ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೀತೆಗೆ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಜೋಡಿ. ಅಂದಾಗ ಸಂಗೀತವು ಆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಶಾಬ್ದಿಕ ವಸ್ತುವು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವಾಗಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ (Structure) ಇದು ಅದರ ಅರ್ಥದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ರೂಪ ವಿನ್ಯಾಸವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ., ಸ್ವರೂಪ ಸಂಯೋಜನೆಯೂ ಹೌದು. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ 'ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ ' ಹಂಸದಮಯಂತಿ' ಯಲ್ಲಿನ ರೂಪಕಗಳು ದೋಣಿಯ ಬಿಯಾನ ಮತ್ತು ಕವಿ – ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಸ್ವರೂಪ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆ 'ಅಹಲ್ಯೆ' ಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಡಾ. ಸಾ.ಶಿ.ಮರುಳಯ್ಯ ಅವರು. ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯಮಯ ರಚನೆ ಇರಲಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾಂತರತೆ (Parallelism)ಇದ್ದರೇನೆ ಅದು ಬೇಗ ಓದುಗನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾನಾಂತರತೆ (Parallelism) ಅಂದರೆ ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿನ ವರ್ಣಾನುರೂಪತೆ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ. ಉದಾಹರಣೆ – ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ 'ಅಹಲ್ಯೆ' ನಾಟಕ (ಪುಟ ೫೫). ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದ ಬಾಲಕಾಂಡದ ಒಂದು ಉಪಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚನೆಯಾಗಿರುವ ನಾಟಕ 'ಅಹಲ್ಯೆ' ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸರ್ಗದ ಸುಮಾರು ೪೫ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಸಂಗ. ಒಂದು ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅಹಲ್ಯೆಗೆ ಶಾಪ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾದ ಕಥೆ. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಶಾಪ ವಿಮೋಚನೆಯ ಕಥೆ ಇದೆ. ಇದರ ಕಥೆಯೆಂದರೆ ತನ್ನ ಪತಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಮೋಹಗೊಂಡು ಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಂದ್ರನೆಂದು ತಿಳಿದೂ ಋಷಿಪತ್ನಿ ಅಹಲ್ಯೆ ಅವನೊಡನೆ ರಮಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಗೌತಮ ಮುನಿಗೆ ತಿಳಿದು ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಶಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಾಮ–ಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಡಗೂಡಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮಿಥಿಲೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವಾಗ ದಾರಿಯಲ್ಲಿನ ಪಾಳುಬಿದ್ದ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಳಿಯಾಗಿ, ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಗೋಚರವಾಗಿ ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಹಲ್ಯೆಗೆ, ರಾಮ ಆಶ್ರಮ ತಲುಪಿದಾಗ ಶಾಪ ವಿಮೋಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ತನ್ನ ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಎಚ್ಚತ್ತ ಗೌತಮ ಬಂದು ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಶುದ್ಧಳಾದ ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ – ಇದು ಸ್ಥೂಲ ಕಥೆ.

'' ಎಚ್ಚರೆಚ್ಚರು ಮಾರ ಮೂಜಗದ ಸಿಂಗಾರ
ಮನ ಮನದ ಬಂಗಾರ ಎಚ್ಚರೈ ಏಳೈ
ಒಲವರಸೆ ಚೆಲುವರಸೆ ನನಗೋಲ ಬಿಲ್ಲರಸೆ
ಸಕಲ ಸಮ್ಮುದದರಸೆ ಎಚ್ಚರೈ ಏಳೆ ''

ಇಲ್ಲಿನ 'ಎಚ್ಚರ–ಎಚ್ಚರು' ಎಚ್ಚರೈ – ಏಳೈ ಮನ–ಮನದ, ಸಕಲ–ಸಮ್ಮುದ – ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಚರ್ಯ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿ ಪ್ರಾಸದ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಮೇಳೈಸಿದೆ. ಒಲವರಸೆ ಚೆಲುವರಸೆ ನನಗೋಲ ಬಿಲ್ಲರಸೆ ; ಸಕಲ ಸಮ್ಮುದದರಸೆ ' ಸಂಬೋಧನೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಸ ಸೌಂದರ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಉರುಳಿ–ಹೊರಳುವ ಪರಿ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ.

ಗೀತನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನಾ ಕ್ರಮವು, ಸಮಾನಾಂತರತೆಯ ಧ್ವನಿಮಾ (Phonemic), ವರ್ಣಾವೃತಿ (Syllable), ಲಯಪ್ರತೀತಿ (Rhythm), ಪ್ರಾಸ, ಅನುಪ್ರಾಸ, ಯಮಕ (Alliteration etc.) ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಕ್ರಮಾನುರೂಪತೆ (Regularity)ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದ ಮೌನ, ಕಂಪನ, ಗುಣಪರಿವೃತ್ತಿ, ಪದ್ಮಗಣ, ಮುಡಿ ನಡಿ ಇವುಗಳೂ ಸಮಾನಾಂತರತೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

'' ಇಂತಾಯ್ತು ನನ್ನಾತ್ಮ ಸಂಯಮದ ವೆಚ್ಚ
ಜಗ ಜಗವೆ ನಗುವಂತೆ ನಾನಾದೆ ತುಚ್ಛ
ವೃತಿಗೆಟ್ಟು ಬಂದೆ ನೀ ಪಾಪ ಕೋಪಕ್ಕೆ
ಮಮ ಕಾಮವಾಯಿತೀ ಶಾಪ ತಾಪಕ್ಕೆ ,
ಎತ್ತ ಹೋಗಲಿ ನಾನು ನನಗೆ ಮರೆ ಎಲ್ಲಿ ?
ಸುಟ್ಟುಕೊಳಲೇ ಬಾಳ ಜಗವುರುಹುತಿಲ್ಲಿ ? ''

ಇಲ್ಲಿನ ಮೊದಲ ಪಾದದ ೫+೫+೫+೩ ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳು ಎರಡನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಇದ್ದರೂ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಗಣಪರಿವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ 'ಎತ್ತ ಹೋಗಲಿ ನಾನು ? ಎಂದು ನುಡಿದ ಮೇಲೆ ಚಣ ಕಾಲ ಮೌನ ಆವರಿಸುತ್ತ – ಸುಮಾರು ಐದು ಮಾತ್ರೆಯಷ್ಟು ಕಾಲವಾದರೂ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಇಲ್ಲಿ ಬಿಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಈ ಮೌನದಿಂದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಗೌತಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.[೨೦]

ಹಾಗೆಯೇ ಗೀತನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗಾಂತರತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಕವಿಯಾದವನು ಕರ್ತೃ, ಕರ್ಮ, ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಥವಾ ಸರದಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸದೇ ತನಗೆ ಸರಿಕಂಡಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ "ಅಪಾರೇ ಕಾವ್ಯ ಸಂಸಾರೇ ಕವಿರೇವ ಪ್ರಜಾಪತಿ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು. ವ್ಯಾಕರಣ ಮಾರ್ಗಾಂತರದಿಂದ (Grammatical Deviation)ಧ್ವನಿ, ಶ್ಲೇಷ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿಘಂಟು ಮಾರ್ಗಾಂತರ (Lexical Deviation), ಮೂಲಕ ಇದೇ ರೀತಿ ಲೈಸಿಕಾವತರಣದಲ್ಲಿ ಚಾಕ್ಷುಷ ಮಾರ್ಗಾಂತರ (Graphological Deviation), ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಮಾನದಿಂದ ಮಾರ್ಗಾಂತರ (Historical Deviation), ಉಪಭಾಷಾ ಮಾರ್ಗಾಂತರ (Dialectal Deviation) ಇವೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಮ ಕವಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತೆಲ್ಲವೂ ಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪದ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಮತ್ತಾವುದೋ ಛಂದೋ ರೂಪದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೋ, ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರೆದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಪದ್ಯನಾಟಕವಾಗುವುದೇ ಹೊರತು ಗೀತ ನಾಟಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "[೨೧] ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು ತಮ್ಮ 'ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಗೀತರೂಪಕಗಳು' ಕೃತಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ – "ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರನ ಅನುಕರಣೆಗಳೇ ಹೊರತು ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲ ' ಗೀತನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವೂ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಗೀತನಾಟಕಗಳು – ಇದನ್ನು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ, ಗೇಯ ರೂಪಕವೆಂದೂ ಕರೆಯುವುದಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡುನಡುವೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಪದ್ಯಗಳೂ ಹಾಡುಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ರಾಗವಾಗಿ ಹಾಡುವುದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗೀತರೂಪಕ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಗೀತರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಗೇಯ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಮಾತುಗಳೇ ಬರುತ್ತವೆ.[೨೨]

ವಾಗ್ನರ್ ಹೇಳುವಂತೆ – "ಸಂಗೀತವು ಹೃದಯಕ್ಕೆ , ಭಾಷಣವು(ಮಾತು) ಬುದ್ಧಿಗೆ, ನಾಟ್ಯವು ದೇಹಕ್ಕೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿ ಮೂರನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ." ಈ ಮೂರೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ – ಇನ್ನು ಗೀತ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯೇ ಸಂಗೀತ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಪರಿಶ್ರಮ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

---

೨೦. ಡಾ. ಸಾ.ಶಿ.ಮರುಳಯ್ಯ , ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ – ಸಂ. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ. ಪುಟ ೩೫,

೨೧. ಎಸ್.ಅನಂತ ನಾರಾಯಣ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ –ಸಂ.ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಪುಟ ೧೪೭.

೨೨. ಡಾ. ಶಿಮರಾಮ ಕಾರಂತ ಪು.ತಿ.ನ 'ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವಕೋಶ – ಪುಟ ೫೫೯–೬೦.

[illegible]

ಹಾಗೆಂದು ಅವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇನಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಹಲವು ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಯನ್ನೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇ ಗೀತನಾಟಕವನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವರಿಗೂ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿರುವಷ್ಟೇ ಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ವಾದ್ಯಮೇಳಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ.[೭೩]

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ರೂಪಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಾದವರು – ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಆನಂದಕಂದ, ನಾಗವಾರ ನಾರಾಯಣರಾವ, ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾವ್, ಎಚ್.ಎಸ್.ಬಾಬುರಾವ್, ಜಿ.ಜಿ.ಹೆಗಡೆ, ಡಾ.ಡಿ.ವಿಜಯ ಅವರ 'ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮೋಹಿನಿ',ಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಯಕ್ಷ–ಯಕ್ಷಿ, ಕಾಶೀ ವಿಶ್ವನಾಥ ಕಟ್ಟಿ ಅವರ ಏಕಲವ್ಯ, ಕುಮಾರ ವೆಂಕಣ್ಣ ಅವರ 'ಭಾರತ ಗೀತಾ' ಭಾರತ ಶಕ್ತಿ , ಗಣಪಯ್ಯ ಅವರ ಚಂದ್ರಹಾಸ, ಅಮ್ಮೆಂಬಳ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಅವರ ಪ್ರಣಯ ದರ್ಶನ, ಕರುಣೆಯೇ ಬೆಳಕು, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರ 'ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ 'ಇತರ ನಾಟಕಗಳು, ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಬಿ. ಅವರ (ತಿರುಕ) ಭಕ್ತ ಶಬರಿ, ಮಹಾಶಿಲ್ಪಿ, ಜಯತೀರ್ಥ ರಾಜಪುರೋಹಿತ ಅವರ ಅಮೃತಲಹರಿ, ಜಿ.ಎಸ್.ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಅಂತರಂಗ ಡಾ.ದೇವೇಂದ್ರಕುಮಾರ ಹಕಾರಿ ಅವರ ಅಮೃತಮತಿ ಅಲ್ಲದೇ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಹಿತಿಗಳಾದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ, ಕುವೆಂಪು, ಪ್ರಭುಶಂಕರ, ಪ್ರಭುಪ್ರಸಾದ, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ, ಎಸ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, ಸಾ.ಶಿ.ಮರುಳಯ್ಯ, ಬಿ.ಸುನಂದಮ್ಮನವರ ಕನಸು ನನಸಾಯ್ತು, ತೌರ ಹಂಬಲ, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೋರ (ಅನುವಾದ ಪಶುಪತಿ ರೆಡಿ) ಮಾಲಿನಿ ಬಿ.ಸಿ.ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ ಅವರ 'ವೈತರಣಿ' ದಿ.ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ 'ರಾವುತ ರಂಗಪ್ಪ' ಸಮೇತನಹಳ್ಳಿ ರಾಮರಾಯರ ರಾಸಲೀಲೆ ವೆಂಕಟೇಶ ಕಾಳೆ – ಪಲ್ಲವಿ, ಡಾ.ಎನ್.ಎಸ್.ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ ಅವರ ಊರ್ವಶಿ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಪಿ.ನಾಯಕ ಅವರ ಹರೀಶ್ಚಂದ್ರಮತಿ, ಆರ್.ಕೆ.ಹೊನ್ನೆಗುಂಡಿ ಅವರ ಮೋಹಿನಿ ಭಸ್ಮಾಸುರ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಗೀತನಾಟಕಗಳು, ರೂಪಕಗಳು ಸರಳ ರಗಳೆಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸಮರ್ಪಕ ಎಂದೆನಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ಅವರನ್ನು ಎಲ್ಲ ತಜ್ಞರು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದವರು ಎಂದು ಮನ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸತ್–ಅಸತ್ ಶಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ನಿರಂತರ ಹೋರಾಟದಂತಹ ತಿಕ್ಕಾಟದಿಂದ ನಾಟಕೀಯ ಸಂವಿಧಾನ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಸಂವಿಧಾನ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ನಾವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಅವುಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಒಂದೊಂದು ಮಾತೂ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ

---

೭೩. ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೩೩೯.

[illegible]

ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆ ಪಾತ್ರದ ಒಳ-ಹೊರಗಿನ ಅರಿವಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಶಬರಿ' ನಾಟಕ. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಶಬರಿ ಭಾವುಕಳು. ಈಕೆ ರಾಮನ ಆಗಮನವನ್ನು ಕಾತರದಿಂದ ಕಾಯುತ್ತ ಆ ಮಂಗಳ ಮುಹೂರ್ತಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿರುವವಳು. ಆಗ ''ತಾಯಿ ದಾರಿಗರಿಗೆ ಬೀಡಿಲ್ಲ ದೊರೆವುದೇ'' ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಂಡು ಬಂದ ರಾಮನನ್ನು ಕಂಡು ''ನೀ ರಾಮನೇ ಮಹಾಪುರುಷ'' ಎಂದು ಕೇಳುವ ಶಬರಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ. ನಂತರ ಅವಳಿಗಾದ ಆನಂದವನ್ನು-

''ಕಣ್ಣು ತುಂಬಿ ಮನವ ತುಂಬಿ
ಎದೆಯ ತಳವನೆಲ್ಲ ತುಂಬಿ
ಆನಂದದ ತೆರೆಗಳೆದ್ದು
ಒಳಗೆ ಮೀರಿ ಹೊರಗೆ ತುಳುಕೆ – ಎಂಬ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಮೇಳದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ ಕವಿಗಳು.

''ಹೊಳೆ ಕಡಲಿಗೆ ಸೇರುವ ತೆರದಿ
ನಾವೆ ರೇವೆಗೆ ಬಹ ತೆರದಿ
ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಹಾರೈಕೆಯ ಪಟವಿಳಿಸಿ
ನಿಂತಿದೆ ಮನ ಇದೆ ಬಿಡುವೆನಿಸಿ'' –

ಎಂದು ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಶಬರಿಯ ಮನಸ್ಸು. ಇನೊಂದರಲ್ಲಿ – ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮುನ್ನ ರಾಮನ ಮನಸ್ಸು ಪತ್ನಿ ವಿಯೋಗದಿಂದ ತಪ್ತಗೊಂಡಿದೆ. ಯಾವುದೋ ಆಕ್ರೋಶ ಅವನಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿರುವಂತೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

''ದೊರೆವಳೆ ಸೀತೆ
ಭೂಮಿಜಾತೆ ಆತ್ಮಕಾಮ ಕಲ್ಪಲತೆ'' – ಎಂದು ಹಂಬಲಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ

''ಈ ಬೇಗೆ ಕೆಡದಲಾ
ನನ್ನೆದೆಯ ಬಿಡದಲಾ ಈ ಜಗವ ಸುಡದಲಾ''

ಎಂದು ಕ್ರೋಧದಿಂದ ಪೂತ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಿಯ ಮಡದಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿರುವ ರಾಮಚಂದ್ರನು ತನ್ನ ಸಿಟ್ಟು-ಆಕ್ರೋಶವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಸಹೋದರ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಅವನನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.

''ಸೂರ್ಯನೇ ತೇಜಗೆಡೆ ತೇಜಕೆಡೆಯಾರು ?
ರಾಮನೇ ಧೈರ್ಯಗಡೆ ಸ್ಥೈರ್ಯಕಡೆಯಾರು ?''[೭೪]

---

೭೪. ಡಾ.ಡಿ.ಬಿ.ರಾಮಚಂದ್ರಾಚಾರ್, 'ಪು.ತಿ.ನ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು' – ಪುಟ ೩೩

ಇಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾದ ಉಪಮೆ ಮತ್ತು ರಾಮಚಂದ್ರದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಅರಿವನ್ನು ರಾಮಚಂದ್ರನಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿ ಪು.ತಿ.ನ ಅವರು ಆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬೆಳಗುವ ಸೂರ್ಯನೇ ಇಡೀ ಚರಾಚರಗಳಿಗೆ ತೇಜಸ್ಸನ್ನು ನೀಡುವವ ಅಂತಹ ಸೂರ್ಯನೇ ನಿಸ್ತೇಜನಾದರೆ ... ಇನ್ನು ಉಳಿದವರ ಪಾಡೇನು? ಹಾಗೇ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನೇ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಧೈರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ. ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಅಂದರೆ ಅಂಥಾ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನೇ ಧೈರ್ಯಗುಂದದಿದರೆ ಉಳಿದವರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಏನು ಎಂದು – ಹೀಗೆ ಸುಂದರವಾದ ಉಪಮೆ. ಶಬ್ದಜೋಡಣೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಮಯ ಪ್ರಾಸದಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ.ನ. ಬರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವವರಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸುವವರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಬಂದು ಆ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ನೈಜವಾದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಶೈಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕು.ವೆಂ.ಪು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡಗಳ ಸಹಜ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗಲೀ, ಮಾಧುರ್ಯವಾಗಲೀ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವರ ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ನಿಲುವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭೂತಕಾಲದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವುದಲ್ಲದೇ ಸರಳವಾದ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯದಿಂದಲೂ ಹೊಸದೊಂದು ಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಅವರ ಶೈಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ಅವರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಭಾಷಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಎಂಬ ಎರಡು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದು ಭಾಷಾ ಕಲೆ, ಪದಕೋಶವೇ ಕವಿಗೆ ಸಾಧನ. ಅದನ್ನುಳಿದು ಬೇರೆ ಉಪಾಯವಿಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ ಎಂಬ ರಂಗಣ್ಣನವರ ಈ ಮಾತನ್ನು ಪು.ತಿ.ನ.ಅವರ ಶೈಲಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಪು.ತಿ.ನ ಅವರ ಭಾಷಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ೧.ಸರಳ ಕನ್ನಡದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ೨.ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ೩. ಸರಳ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ೪.ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ೫. ಪ್ರಾಸದ ಬಳಕೆ ಎಯು ನೋಡಬಹುದು. ಇವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪಂಡಿತ ಭಾಷೆ ಕಾಣುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸರಳವಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ:-

''ಹೊಳೆ ಕಡಲಿಗೆ ಸೇರುವ ತೆರದಿ
ನಾವೆ ರೇವೆಗೆ ಬಹ ತೆರದಿ
ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಹಾರೈಕೆಯ ಪಟವಿಳಿಸಿ
ನಿಂತಿದೆ ಮನ ಇದೆ ಬಿಡುವೆನಿಸಿ'' [೭೫]

ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ನಾಟಕದ ಗೀತೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾದ ರಚನೆಗಳೇ. ಅವರು ಆದಿಪ್ರಾಸಕ್ಕಿಂತ ಅಂತ್ಯ ಪ್ರಾಸಕ್ಕೂ ಒತ್ತು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ–

೭೫. ಪು.ತಿ.ನ. ಶಬರಿ – ಪುಟ ೧೪.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

" ನೀನೆ ನನ್ನ ಉಸಿರಿ ಪ್ರಾಣ
ನನ್ನ ಪ್ರಾಣಗೂಡುವ ತ್ರಾಣ
ನೀನೆ ನನ್ನ ಕಣ್ಣ ಬೆಳಕು
ಕವಿಯಿಂಚರ ಸೊಗದ ತುಳುಕು – [೭೬]

ಹೀಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾಸದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆಗ ಈ ಕವಿ ಪ್ರಾಸದ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವರೋ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಾಸದ ಏಕತಾನ ಬೇಸರವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇವೆ. ಪ್ರಾಸದ ಏಕತಾನ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅತಿಯಾಗಿ ಶಬ್ದದ ದೊಂಬರಾಟ ನಡೆದಿರುವಂತೆ ಕೆಲವೆಡೆ ಭಾಸವಾಗುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ.

ರಾವಣ : ಮಾ ಮಾಯೆ
ಚೆಲುವಿನ ಮಾಮಾಯೆ
ನೀ ನನಗೊಲಿಯೆ
ಬಂಧುರೇ
ಕಂಬುಕಂಧರೇ
ಶ್ರೋಣಿ ಮಂದರೇ
ಲಂಕಾಧೀಶ್ವರಿಯಾಗೆಸೆಯೆ
ಮಾಯೆಯೆ ನನಗೊಲಿಯೆ"[೭೭]

ಪು.ತಿ.ನ ಅವರು ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆಗೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪದದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಅರ್ಥದ ಬೆಳಕನ್ನು ಮಿಂಚಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

೧. ಚೆನ್ನುಡಿ ಬೆಳೆಸಮ್ಮ ಮತಿಗೆ
೨. ಮಂಗಳೇ ಎದೆ ಕಡಲಿನ ತಿಂಗಳೇ
೩. ಬಗೆಯಿರುಳಿನ ತೆರೆ

ಆಮೇಲೆ – ಒಂದೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಚಿಂತನಪರತೆಯ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

೧. ಏರುವ ಹಮ್ಮದದೊಳು ಬೀಳದ ಬಾಳುಂಟೆ
೨. ಕೈಸಾಗದ ಕಡೆಗೋಡುತಿದೆ ಮರುಕ
೩. ಬಾಳಿನ ಬಳ್ಳಿಗೆ ಆಸೆಯಾಸರೆ
೪. ತಮ್ಮ ಹೊರೆ ತಮಗಿರಲು ಆರಿಗಾರು ಋಣಿ "

---

೭೬. ಪು.ತಿ.ನ. ದೋಣಿಯ ಬಿನದಿ – ಪುಟ ೧೯
೭೭. ಪು.ತಿ.ನ. – ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ – ಹಂಸ ದಮಯಂತಿ ಇತರ ರೂಪಕಗಳು – ಪುಟ ೮೯.

ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಡೆ ಒಂದೊಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಭಾವಾರ್ಥದ ಹಿರಿಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ನಮ್ಮ ವಶ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಪು.ತಿ.ನ.. ಕಾವ್ಯ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳೂ ಭಾಷೆಯ ಸೇತುವೆಯಿಂದಲೇ ಸಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಭಾವ ತುಳುಕುತ್ತದೆ. ಹಿರಿಯ ಕವಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುವ ಸಹಜ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಒಲಿದು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಭಾವಾರ್ಥದ ಮಿಂಚು ಭಾಷೆಯ ಮೋಡವನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ಮಿಂಚಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ನಂತರ ಇನ್ನೋರ್ವ ಯಶಸ್ವೀ ಗೀತನಾಟಕಕಾರ ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ವರ್ಣನೆಯ ಭಾಗ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಗುಣ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ. ಸರಳವಾಗಿ, ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಸಾಗುವ ಕಥೆ, ಅಲ್ಲದೇ ಚಿಕ್ಕ,ಚಿಕ್ಕ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತವೆ. ಕಾರಂತರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಉಡುಪ ಅವರು ಉದಾಹರಿಸಿರುವಂತೆ – ''ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಕೇವಲ ಶ್ರವಣವಾದರೆ, ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಹಜ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ಮಾಡಲಾರದೆ? ಅದು ನಾಟಕವೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಲು ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿಯೂ ಚಿತ್ರಕ ವಿಷಯಗಳೂ ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಲಿದು ನಟಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವಂತೆ ಕಂಡರೇನೆ ಸೊಗಸು. ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂಬುದೇ ನನ್ನ ಮತ '' ಎನ್ನುವ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ತಮ್ಮ ಮಾತಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರಂತರ ಕಿಸಾ–ಗೌತಮಿ, ಸಾವಿತ್ರಿ–ಸತ್ಯವಾನ್, ಲವ–ಕುಶ, ಬುದ್ಧೋದಯ ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ, ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯದಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ, ಕಥೆ ಮೇಳಗೀತೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುವದಲ್ಲದೇ ಇಂಪಾದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಬಹುದಾದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕಥೆ ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಓಡುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

'' ಕಾಡೀಗಿ ಬಣ್ಣದ ಹುಡುಗಿಯೂ ಅವಳು
ಕಾಡಿನ ಬದೀಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದವಳು
ಕೂಸಾಳುಗುರ್ವೆಗೆ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳು
ತುಂಟಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗುಂಗುರು ಹೆರಳು
ಆಡಿನ ಮರಿಯಂಥ ಜಿಗಿ ನೆಗೆದಾಟ
ನೀಲದ ಗೊಂಬೆಯು ಚೆಲ್ವಿನ ಮಾಟ ''[೨೮]

ಹೀಗೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯಂದದಿ ಅವರು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅತ್ಯಂತ ಚುಟುಕಾಗಿದ್ದರೆ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಕಾರಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಚುಟುಕುಗೊಳಿಸುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

---

೨೮. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ – ಪುಟ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಮೂವರೂ – ಏನು ಕೂಗುತಲಿಹೆಯ ?

ಹೇಮಂತ – ಮಾರುವೆನು ಸ್ಥಿರ ಚರಾಸ್ತಿಯ ಬದುಕ.

ವಿರಾಗ – ಏಕೆ ಮಾರುತಲಿಹೆ?

ಹೇಮಂತ – ಸುಮ್ಮನಿಳಿಸಲು ಹೊರೆಯ.

ವಿರಾಗ – ಹೊರೆಯೆ , ಏನದು ಧರೆಯು

ಹೇಮಂತ – ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಧರೆಯು.''[೭೯]

ಈ ರೀತಿ ಕಾರಂತರ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಭಾಷೆ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ತೊಡಕನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ, ತಿಳಿಯಾಗಿ ಹರಿಯುವ ನದಿಯ ನೀರಿನಂತೆ ಸರಳ–ಸುಲಲಿತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರೂ ನಾಟಕಕಾರನ ಜೊತೆ ಸೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದವರು ಕಾರಂತರು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಗ್ರೀಷ್ಮ –'' ಕರೆದಿರೊ ಏನೋ ... ನಮ್ಮ ಕರೆದಿರೊ ಏನೋ
ಕಾಲವು ಬಂದಿದೆ ಬಾರದೆ ಏನು ?
ನಿಮ್ಮ ಬಯಕೆಗೆ ಆತುರವೇನು ?
ಬಯಕೆಯ ರೆಕ್ಕೆಯ ತೊಟ್ಟಿಗ ಮೇಲೆ
ನೀಲಿಯ ನಭಕೆ ನಾವೇ ಉಯ್ಯಾಲೆ ''[೮೦]

ಹೀಗೆ ಅವರು ಅಭಿನಯ, ಗೇಯತೆ ಸರಳ ಅರ್ಥವಾಗುವಿಕೆಯೆಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಕಾರಂತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ–ಆಲೋಚನೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವರ ಮುಕ್ತದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ವರ್ಣನೆಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಒಂದು ವರ್ಣನೆಯ ಪದ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು –

'' ಅಂಬರದ ಅಂಚಿನಲಿ ಶಿಶುವೊಂದು ಮೊಳೆಯುತಿದೆ
ನಾದನೋಟಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಏಳುತಿವೆ
ಕತ್ತಲೆಯ, ಶೂನ್ಯತೆಯ ಇಲ್ಲೆಂಬುದರ ಪರೆಯ
ಕಿತ್ತೊಗೆವ ಬಲು ಸಿರಿಯ ಸಾಹಸದ ಉದಯ ''[೮೧]

ಈ ಮುಕ್ತದ್ವಾರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ವಿಷಯವಿದ್ದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತರ್ಕಕ್ಕೆ, ಬುದ್ಧಿಗೆ ಕೆಲಸ ಕೊಡುವ ಹಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಗೀತ–ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ಹುಟ್ಟು–ಸಾವು, ಬದುಕು, ಇತಿಹಾಸ, ನಿಸರ್ಗ, ಧರ್ಮ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ವಿಷಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ

---

೭೯. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಬದುಕಬಹುದು –ಪುಟ ೩೭೨.
೮೦. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಋತುಯಾತ್ರೆ – ಪುಟ ೨೯ .
೮೧. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – ಮುಕ್ತದ್ವಾರ – ಪುಟ.೨೭೯.

ಕಾರಂತರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಚನೆಗೊಂಡಂತಹವು. ಎಲ್ಲವೂ ಯುಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿವೆ. ''ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದುದರಿಂದ ಅವು ಕೇವಲ ಆರಾಮಾಸನದ ಕನಸುಗಳೆಂದು ಯಾರೂ ತಿಳಿಯಬಾರದು '' ಎಂದು ಕಾರಂತರು ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.[೮೨]

ಗೀತ–ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಡಾ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರದು. ಇವರು ಚಿತ್ರಭಾನು ಅಥವಾ ೧೯೪೦ ಹಾಗೂ ತಾಯಿ ಎಂಬ ಅನುವಾದಿತ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ, ಅಲ್ಲದೇ ಜಪಾನಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದ 'ನೋ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ . ಪೈ ಅವರು ತಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಗೋಲ್ಗಥಾ ಖಂಡಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ನಂತರ 'ಹೆಬ್ಬೆರಳು' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು. ಇದು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಪದ್ಯನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಏಕಲವ್ಯ ಗುರು ದ್ರೋಣರಿಗೆ ತನ್ನ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನು ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರು ತಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಗ್ಗಿರುವ ಪದ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದು. ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೊಂದಳ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿರುವುದು. ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವವನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಸಿಡಿಸುತ್ತ ಮಾತಿನಿಂದ ಮಾತು ಹೊತ್ತಿಕ್ಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಉಚಿತವಾದ ಉಪಮೆಗಳು ಬಗೆಬಗೆಯ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗಳು ಹದವರಿತ ದೇಸೀ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು, ಶೈಲಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಸತ್ವ ಒದಗಿರುವುದು – ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದಾಗ 'ಪೈ'ಯವರು ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕವೊಂದರ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಬ್ಬೆರಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದ್ರೋಣರ ಶಸ್ತ್ರವಿದ್ಯಾ ನಿಪುಣತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿದೂ ಏಕಲವ್ಯ –

ಆ ತೊಗಲ ಚಿಗರಿಯನ್ನಂತೆತ್ತಿದನೆ ? ಅವನ
ಬಿಲ್ತಾಯ್ತರಲಿ ಗಡ ಪಿನಾಕಿ ! ಗಡ ಭಾರ್ಗವಂ
ಕಲಿವೊಡವನೊಳೆ ಕಲಿಯಬೇಕಸ್ತ್ರವಿದ್ಯೆಯಂ

ಎಂಬ ನಿಶ್ಚಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ದ್ರೋಣರ ಬಳಿ ಶಿಷ್ಯನಾಗುವೆ ಎಂದಾಗ ಅವನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ–

... ... ಎಲೆ ಮರುಳೆ
ಮೊದಲೆ ಆರ್ಯಂ ಮೇಲೆ ಪಾರ್ವನಾತಂ, ನಮಗೆ
ಕರಿಯ ಭಿಲ್ಲರ ನಾರ್ಯರಿಗೆ ವಿದ್ಯೆ ಹೇಳುವನೆ ? ''

ಎಂದು ಆರ್ಯ–ಅನಾರ್ಯರ ನಡುವಿನ ಭೇದವನ್ನು ಅರುಹಿ, ಸಂಶಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ದ್ರೋಣ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಏಕಲವ್ಯನ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಪೈಯವರು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಮಾರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ದ್ರೋಣ ಮಾತಿಗೊಂದು ಮಾತು ಎಂಬಂತೆ ಆಡುತ್ತಿದಾನೆ. ಅವನ ದನಿಯ ಒಂದೆ ವಿನೋದದ ಎಳೆ ಇದೆಯೇ ಹೊರತು ಉದ್ದೇಶಿತವಾದ ಸಂಚಲ್ಲ. ಆದರೆ ಏಕಲವ್ಯ ತನ್ನ ಉಗ್ರ ನಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ

---

೮೨. ಗೀತನಾಟಕಗಳು – ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ – ಪುಟ –VIII.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಅದನ್ನು ಕೂಡಲೇ ನಡೆಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ದ್ರೋಣ ಈ ಅಚಾತುರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ದುಃಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನ ಕೂಡ ''ಅಕಟಾ ಗೆಳೆಯಾ, ಮಹಾಸಾಹಸವೆಸಗಿದೆಯಲ್ಲ'' ಎಂದು ವ್ಯಥೆ ಪಡುತ್ತಾನೆ.

'ಹೆಬ್ಬೆರಳು' ಪೈಯವರ ಯಶಸ್ವಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಬರಹ ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ನಡಿಗೆಯಾದುದರಿಂದ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವಾದುದರಿಂದಲೂ ಪೈಯವರಿಗೆ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಲು ಅದು ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವರು ಪಳಗಿಸಿಕೊಂಡ ಲಯದ ಬಗೆ ಬಗೆ ನಡಿಗೆಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಪೈಯವರಿಗೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಪದ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾದ ಭಾಷೆ. ಇದರ ರೂಪವಾಗಿ ನಾಣ್ಣುಡಿಗಳು, ಗಾದೆಗಳು, ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಮೈದೋರುವುದುಂಟು. ಹೆಬ್ಬೆರಳು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸೊಗಸಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.[೮೩]

ಶ್ರೀ ಬಿ.ಸಿ.ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮರ 'ವೈತರಿಣಿ' ಒಂದು ಪದ್ಯನಾಟಕ. ಒಂದು ದಿನದ ಅವಧಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದ ಕುಟುಂಬ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಲುಗಿರುವ ತಾಯಿ–ಮಕ್ಕಳು :–

ಮಗ : ಎಷ್ಟು ಎಷ್ಟೊಂದು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟೆ!
ತಾಯಿ : ಯಾರಿಗಾಗಿ ?
ಮಗ : ನಿನ್ನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ

ತಾಯಿ : ನಾನೆಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟೆ ಹೇಳು ತಂದೆಗಾಗಿ ;
ತಂದೆ ತಾನೇ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮಾಡಿದರು ನಾಡಿಗಾಗಿ
ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಂತು ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಿಡುಗಡೆ.

ಮಗೆ : ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂತು ಬಿಡುಗಡೆ , ಅಮ್ಮ
ನಮಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ.[೮೪]

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಸರಳವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉಸುರುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಸವಿದ್ದು ಪದ್ಯದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಡನುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಶೈಲಿ ಪದ್ಯದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ನವ್ಯ ಕವನದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಇರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಪದ್ಯ–ನಾಟಕದಂತಿದೆ ಈ 'ವೈತರಣಿ ' ನಾಟಕ.

ಈ ವೈತರಣಿ ನಾಟಕದಂತೆಯೇ ಸಮೇತನ ಹಳ್ಳಿ ರಮರಾಯರ ಗೀತನಾಟಕ 'ರಾಸಲೀಲೆ' – ಕೃಷ್ಣನ ರಾಸಲೀಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ :–

---

೮೩. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ– ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ – ಜನವರಿ ಮತ್ತು ಮೇ ಸಂಚಿಕೆ.
೮೪. ಬಿ.ಸಿ.ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮಾ – ಐದು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೬.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ : (ಕೊಳಲನೂದುರ್ತಿರುವನು)

(ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಗೋಪಿಯರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರು)

ಗೋಪನಾಯಕಿ : ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಕಮನೀಯಗಾತ್ರ ಓ ಗಂಭೀರ

ನರ್ಮದೆ : ಇಚ್ಛೆಗಾರನೆ ಇನಿಯ ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಮಾರ,

ಯಮುನೆ : ಬಾ ಬಾರ ನೇಹಿಗನೆ ಜಗದೊಂದೆ ಚೆಲುವನೇ

ಶರಾವತಿ : ಆನಂದದಾಗರನೆ ಪರಿಪೂರ್ಣಗಾತ್ರನೇ

ಕಪಿಲೆ : ನಾವೆಲ್ಲ ನಿನ್ನವರು. ತಿಳಿವನರಳಿಸು ಬಾ.

ತುಂಗೆ : ಎಲ್ಲವನು ಸೂರೆಗೊಂಡಿಲ್ಲವಾಗಿಸುವೆ ಬಾ.

ಅನಿಬರೊ : (ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಬಳಸಿ)
ಶೃಂಗಾರ ಶೋಭನನೆ ಮಂಗಳನೆ ಓಪ
ಕುಣಿವ ಬಾ, ಕಾಲವನು ಮರೆತು ಓ ಗೋಪ
ತಾರತಮ್ಯಗಳೆಮ್ಮ ನಾಡಿನೊಳಗಿಲ್ಲ
ಆನಂದದೊಳಗಾತ್ಮವನು ತೇಯ್ವವೆಲ್ಲ. (ಕುಣಿವರು)[೮೫]

ಹೀಗೆ ಸರಳ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಶೋಭನನೆ ಮಂಗಳನೆ ಓಪ ಕುಣಿವ ಬಾ' ಎಂಬಂತೆ ಕಾವ್ಯಮಯ ಸುಂದರ ಶಬ್ದಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮೇತನಹಳ್ಳಿ ರಾಮರಾಯರು ಈ ಇಡೀ ಸುಮಾರು ೪೦ ಪುಟದ ಗೀತನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ. ಎನ್.ಎಸ್.ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ ಅವರು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಒಬ್ಬ ಹೆಸರಾಂತ ಕವಿ, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ, ವಿಮರ್ಶಕರು. ಇವರು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾದ 'ಊರ್ವಶಿ' ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಕಾವ್ಯನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾರಾಯಣ ಋಷಿ ತನ್ನ ಮೈ ಕೂದಲಿನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಅಪೂರ್ವ ಸ್ತ್ರೀ ಊರ್ವಶಿ. ಅವಳನ್ನು ಋಷಿ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಊರ್ವಶಿ ಭೂಮಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗಿ ಆಗಾಗ ಭೂಮಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗೆ ಹೋದಾಗ ಒಮ್ಮೆ ಕೇಶಿದಾನವ ಅವಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಭೂ ಪುಂಗವ ಪುರೂರವ ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಊರ್ವಶಿ ಪುರೂರವನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಸ್ವಯಂವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾನು ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು ಪುರೂರವನ ಹೆಸರು ಹೇಳುವ ಆಭಾಸ ಮಾಡಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಭರತನ ಅವಕೃಪೆಗೆ ಈಡಾಗಿ, ಇಂದ್ರ ಶಾಪಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿ

---

೮೫. ಸಮೇತನಹಳ್ಳಿ ರಾಮರಾಯರು – 'ರಾಸಲೀಲೆ' ಪುಟ.೯೧.

ಭೂಮಿಗಿಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಶಾಪವು ಅವಳಿಗೆ ವರವಾಗಿ ಪುರೂರವನೊಂದಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಊರ್ವಶಿ–ಪುರೂರವರ ಮಿಲನವಾದಾಗ –

" ಶಶಿಯಿರುವಂತೆ ನಿಶೆಯೊಡನೆ
ಇಡಿಕಾಳಾದೆವು ಕೂಡಿ ಇಬ್ಬರೂ "

ಎಂದು ಆನಂದಿಸಿದಾಗ ಇವರಿಗೆ ಆಯುಃಕುಮಾರ ಹುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ.

'ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟ ಬಳ್ಳಿ ಬಿಟ್ಟಿತಲ್ಲ ಹೂವು ' ಎಂದು ಸುಂದರವಾದ ವಾಕ್ಯದ ಮೂಲಕ ಕವಿ ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ – ಆ ಕಡೆಗೆ ಇಂದ್ರ – ಸಾವು ಸುತ್ತಿದ ಭುವಿಗೆ ಜೊಲ್ಲು ಸುರಿಸುವ ಹೆಣ್ಣು ' ಎಂದು ಊರ್ವಶಿತಿಗೆ ಜರಿದು, ಶಾಪವಿತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವಳನ್ನು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕರೆತರಲು ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಊರ್ವಶಿ ಇಂದ್ರನ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಪುರೂರವನಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಇಂದ್ರ ಮಾಯಾ ತಿಲೋತ್ತಮೆಯನ್ನು ಮಾಯಾ ಊರ್ವಶಿಯರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಪುರೂರವನೊಂದಿಗೆ ಅವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಊರ್ವಶಿ–ಪುರೂರವದ ಮೇಲೆ ಶಂಕಿಸಿ ಸಿಟ್ಟುಗೊಂಡು ಇಂದ್ರಲೋಕಕ್ಕೆ ತೆರಳುತ್ತಾಳೆ – ಇದು ನಾಟಕದ ಸ್ಥೂಲ ಕಥೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇಶಿದಾನವ ಊರ್ವಶಿಯ ರೂಪ ಕಂಡು –

" ನಾನು ಒಲಿದಿರುವುದು ಸಾಲದೆ ಹೆಣ್ಣೆ,
ನೀನೂ ಒಲಿವುದು ಬೇಕೆ ?
ರುಚಿಸಿದರಾಯಿತು ತಿನ್ನುವೆ ಹಣ್ಣು
ಹಣ್ಣಿನ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಏಕೆ ?

ಎಂದು ತನ್ನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ – ಎಂಬುದೇ ಸುಂದರವಾದ, ಸರಳ ಗೇಯ ಗೀತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ನಾಟಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತಿ ಅ.ರಾ.ಮಿತ್ರ 'ಊರ್ವಶಿ' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ – "ಡೆಡ್ ಹ್ಯೂಸ್ ಎಂಬ ಆಧುನಿಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೇಳುವಂತೆ ಒಂದು ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟುವುದು ಕೃತಿಕಾರನು ಆ ವಿಷಯದ ಬಗೆಗೆ ಉನ್ಮಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಾಗ. ಏನೋ ಒಂದು ಗುಂಗು ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅವನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಪರಿಣತಿಯುಳ್ಳ ಸಂಗೀತಗಾರನಲ್ಲಿ ಅದು ಹಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಕುಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಶಬ್ದವಾಗಿ ಒಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದದ ಒಡಲಿನಿಂದ ಹಾಡು ಸನೃತ್ಯಗಳು ಪುಟಿಯುತ್ತವೆ. 'ಊರ್ವಶಿ' ನಾಟಕವು ಇಂಥ ಶಬ್ದ ಲಾಸ್ಯ ಶಬ್ದಗಾನಗಳಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದೆ. ಮಗುವಿನ ಜೋಗುಳ ಹಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಭಾವುಕವಾಗುವ ಭಾಷೆ, ವಿದೂಷಕ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರ ನಡುವಣ ಸಂವಾದದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಹಾಸ್ಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಚಿಮ್ಮಿಸುತ್ತ ಲವಲವಿಕೆಯ ಕಿಡಿಗೇಡಿತನದ ಭಾಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಭೆ, ಊರ್ವಶಿ, ಬೃಹಸ್ಪತಿ, ಇಂದ್ರ ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೇನೆಯ ಪಾದ ಚಲನೆಯಂತೆ ಸದ್ದು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಊರ್ವಶಿ ಪುರೂರವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮುಗ್ಧತೆಯ ಅಂಚಿನಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸೀಮೆಯ ವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಾದುಬರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕೇಶಿದಾನವನ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಬ್ಬರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ

ವರ್ಣಮಯ ಪ್ರಾಸೋಕ್ತಿಗಳಿದ್ದರೆ ಪ್ರೇಮಲೋಕದ ಅಸಂಖ್ಯ ಲಯಗಳನ್ನು ರೂಪಕಗಳ ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ ಜೀಕಿಸುವ ಶೈಲಿಯಿದೆ. ಭಟ್ಟರ ಉಪಮೆ, ರೂಪಕಗಳು ತುಂಬ ಚೆಲುವಾದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಕವಚವನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪಡ್ಡೆತನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಬೆಲೆಟ್ರಿಸ್ಟಿಕ್ (BELETRISTIC) ಬರಹವಾಗದ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿದೆ.

''ಎಲ್ಲಕೂ ಇದೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೊನೆ
ಎಂದೇ ಅದಕೆ ಬೆಲೆ
ಕೊನೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಾಳಿಗೊಂದು
ಅರ್ಥಕೊಡುವ ನೆಲೆ.''

ಈ ಪದ್ಯವು ಪರಿಭಾವಿಸಿದಷ್ಟೂ ಭಾವದ ಹೊರಳುಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿದೆ. ಭೂಮಿಯ ನೋಟ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ಊರ್ವಶಿ ಹೇಳುವ –

''ಮುಗಿಲಿನ ಅವಕುಂಠನದೊಳು
ಮರೆಸಿ ತನ್ನ ಮುಖವ
ನಾಚಿ ನಿಂತ ಗರತಿ ಹೆಣ್ಣು
ಮಣ್ಣೆನುವರೆ ಬುವಿಯ ?''

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳಂತೂ ಪ್ರೇಮನಿಷ್ಠವಾದ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಕುದಿಯುವ ಅವಳ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ.

'ಊರ್ವಶಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ರೂಪಕಭರಿತವಾದ ಭಾಷೆ ಕವಿ ಯಾಕೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡರೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಷ್ಟೇ ಕಾವ್ಯವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಸತ್ವ ಒಟ್ಟು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವಾಳವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಉಪಮೆ ರೂಪಕಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಕಥಾನಕವು ವರ್ತಮಾನದ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಳಪುಕೊಡುತ್ತ ಪ್ರತೀಕದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.[೮೬]

ಇನ್ನು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ 'ಮಾಲಿನಿ' ಗದ್ಯನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದವನ್ನು ಪಶುಪತಿ ರೆಡ್ಡಿ ಅವರು ಪದ್ಯ ನಾಟಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಮಾಲಿನಿ' ರವೀಂದ್ರರ ರಮ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ತತ್ವಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದ ಓರ್ವ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಕಥೆಯೇ 'ಮಾಲಿನಿ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು – ಮಾಲಿನಿ ನಾಟಕದ ಕಥಾನಾಯಕಿ ಅವಳು ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗು–ಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತಳು. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ರವೀಂದ್ರರ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಡಮೂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೃಷ್ಟಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಉಪಮೆಗಳು ರಮ್ಯವಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಜನೆದುರಿಗೆ ಕ್ಷೇಮಂಕರನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿ ತರಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಅವನ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ರಾಜನ ಉದ್ಗಾರ –

೮೬. ಡಾ.ಎನ್.ಎಸ್.ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ– ಊರ್ವಶಿ, ಮುನ್ನುಡಿ – ಅ.ರಾ.ಮಿತ್ರ.ಪುಟ ೧೫,೧೬,೧೮.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

"... ... ... ಎನಿತು ಮದ್ಗಾಂಭೀರ್ಯ !
ಚಾಂಚಲ್ಯದಣುಕಣದ ಮಿಡುಕಿಲ್ಲದಿಟ್ಟೆಯಲಿ ;
ಊರ್ಧ್ವಮಸ್ತಕ ಮುತ್ತಿ ಸುತ್ತುತಿವೆ ಕಾರ್ಮೋಡ
ಹಿಮಶೈಲವನೇ ಸುತ್ತಿ ನೆರೆಮೆರೆವ ಶ್ರಾವಣದ
ಮೇಘದೊಲು."

ಪಶುಪತಿ ರೆಡ್ಡಿಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಝರಿ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಲಾಲಿತ್ಯವಿದೆ, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವ ವರ್ಣನಾ ಕೌಶಲ್ಯವಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಕ್ಷೇಮಂಕರ ಮಾಲಿನಿಯನ್ನು ಮೊದಲ ಸಲ ನೋಡಿದಾಗ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಆದ ಆಘಾತದ ಬಗ್ಗೆ–

" ಸಹಸ್ರ ಮೋಹನ ಮುರಲಿ
ಒಮ್ಮೆಲೇ ಧ್ವನಿಸಿತ್ತು : ದ್ರವಿಸಿತ್ತು ಎನ್ನೆದೆಯ
ಚಂದ್ರಶಿಲೆ, ಅವಳ ಆ ಸುಕುಮಾರ ಮುಖಚಂದ್ರ
ತಂಗದಿರ ಕಿರುವೆರಳ ಕಚಗುಳಿಯ ಸೋಂಕಿನಿಂ
ಯೌವನದ ಕಲ್ಪಲತೆ ಝಲ್ಲೆಂದು ಝಲ್ಲರಿಯ
ನಾಂತಿತ್ತು ಮೈತುಂಬ !" (ಮಾಲಿನಿ)

ಹೀಗೆ ಮೂಲ ನಾಟಕ ಗದ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಸೊಗಸನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಾರಣ, ಕಾವ್ಯಾನುವಾದವೇ ತಕ್ಕುದೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ರೆಡ್ಡಿಯವರ ಮಾತಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುವಂತೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲದಷ್ಟೇ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಹರೀಶ್ಚಂದ್ರಮತಿ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಸರಳ ರಗಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ನಾಯಕರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾವ್ಯರೂಪಕಕ್ಕೆ ಹರೀಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯವೇ ಮೂಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಮಹಾಕವಿ ರಾಘವಾಂಕನ ಹರನೆಂಬುದೇ ಸತ್ಯ, ಸತ್ಯವೆಂಬುದೇ ಹರನು' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಕಾವ್ಯರೂಪದ ಉಸಿರು. ಈ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹರೀಶ್ಚಂದ್ರನು ಪಟ್ಟ ಪಾಡು, ಅವನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿ ಚಂದ್ರಮತಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ದುಃಖ ಪರಂಪರೆ ಈ ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ನಾಯಕರು ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಈ ಕಾವ್ಯರೂಪಕ್ಕೊಂದು ವಿಶೇಷ ಮೆರುಗು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ರಚನೆಯ ಕಾವ್ಯಾಂಶವನ್ನು ನಾಟ್ಯಾಂಗವಾಗಿ ಪುನರ್–ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳಿಸುವ ನಾಯಕರ ಸಂವಿಧಾನ–ಸಂಕಲನ ಚಾತುರ್ಯಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ವೀರಬಾಹುಕನನ್ನು ಲೇಖಕರು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ವೀರಬಾಹುಕ – ಮೆಚ್ಚಿದೆನು ... ಮೆಚ್ಚಿದೆನು, ನಿನ್ನಂಥ ಸೇವಕರು
ದೊರೆಯುವುದು ಅಪರೂಪ ... ಎನ್ನ ಎಟ್ಟಾಣಿಗನು

ಸರಸಿ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂ ಮಸಣವ ಕಾದುಕೊಂಡಿರುವ
ನನ್ನಿ ನೆಚ್ಚಿನ ಆಳು ನೀನು : ಕಾಯಕವೆ ಕೈಲಾಸ ನಿನಗೆ ...
ನಾನೇನನು ಬೆಸಸಿದರು ಬಿಡದೆ ನಡೆಸುವಾ ಕಲಿ ನೀನು !
ಅಂತೆ ಈ ಕಾಲದಲಿ ಕಾರ್ಯವೊಂದನು ಬೆಸಸೆ ಬಂದಿಹೆನು ... ''೯೭

ಎಂಬಂಥ ಸುಂದರ ಸರಳವಾದ ಸತ್ವಯುತವಾದ ಪದ ಪುಂಜಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ–ಮುಂದೆ ಬರುವಂತೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಪೋಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹರೀಶ್ಚಂದ್ರನ ಸ್ಮಶಾನ ವಾಸದ ದಾರುಣ ದುರಂತ ಚಿತ್ರಣವು ಮೂಲ ಕಾವ್ಯದ ಯಾವ ಗೆರೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೇ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಮಯವಾಗಿ ಕಳೆಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಲೇಖಕನ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಲಾಸಕ್ಕೆ ಕಳಸವಿಟ್ಟಂತೆ ಆಗಿದೆ.

ಮೂಲದ ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಣ ಸಾಮ್ಯ ಸರಳ ರಗಳೆಯಾಗಿ ಬಳಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಈ ನಡುಗನ್ನಡದ ಸೊಬಗಿಗೆ ಆಡು ನುಡಿಯ ಲಯಗಾರಿಕೆಯ ಸೊಗಸನ್ನು ತುಂಬುವಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಶ್ರೀ ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ರೀತಿ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕಕಾರ ಕವಿಯೂ ಹೌದು, ಅಭಿನೇತ್ರಿಯೂ ಹೌದು. ಕವಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮುಟ್ಟಿಸಲಾಗದ್ದನ್ನು ತನ್ನ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೀತ ನಾಟಕದ್ದು ಆಂಗಿಕ ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯದ ಭಾಷೆ. ಧ್ವನಿಯಂತೆ ಈ ಆಂಗಿಕ ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯದ ಭಾಷೆ ಮಾತಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲದು ಆದರೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕವೇ ಮುಖ್ಯ .

'' ವಾಚಿಯತ್ನಸ್ತು ಕರ್ತವ್ಯೋ ನಾಟ್ಯಸ್ಯೇಷಾ ತನುಃ ಸ್ಮೃತಾ ।
ಅಂಗ – ನೇಪಥ್ಯ – ಸತ್ವಾನಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಂ ವ್ಯೆಜಯಂತಿ ಹಿ ॥
ವಾಙ್ಮಯಾನೀಹ ಶಾಸ್ತ್ರಾಣಿ ವಾಚನಿಷ್ಠಾನಿ ತಥೈವಚ ॥
ತಸ್ಮಾದ್ವಾಚಃ ಪರಂ ನಾಸ್ತಿ ವಾಗ್ಗಿ ಸರ್ವಸ್ವ ಕಾರಣಂ ॥''

ವಾಚಿಕವಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಬೇಕು ; ಅದು ನಾಟಕದ ಶರೀರ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ಆಂಗಿಕ, ನೇಪಥ್ಯ (ಆಹಾರ್ಯ) ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳು ಅದನ್ನೇ (ವಾಚಿಕವನ್ನೇ) ಪೋಷಿಸುತ್ತವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವುದು ವಾಕ್‌ನಲ್ಲಿ : ಶಬ್ದವೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬುನಾದಿ. ಆದುದರಿಂದ ವಾಕ್ ಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ ಒಂದೇ ಎಲ್ಲದರ ಮೂಲ.

ಗೀತನಾಟಕವು ಗೀತೆಗಳಿಂದಲೇ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುವ ನಾಟಕ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದು ನಾಟಕವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗೀತದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮವಾದ ಗೀತರೂಪಕದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವಲ್ಲಿ ರಸವತ್ತಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟವರ್ಗ ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಆಡುವ ಮಾತಿಗಿಂತ

೯೭. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ನಾಯಕ – ಹರೀಶ್ಚಂದ್ರಮತಿ – ಪುಟ ೧೫.

ಮಾತನ್ನು ಆಡುವ ರೀತಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಡುವ ಬಗೆ ಧ್ವನಿಯ ಪುಲಕ, ಉಚ್ಚಾರಣದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ , ಮಾತು ಮೌನಗಳ ಏಳು–ಬೀಳು, ಬಳುಕುವ ಕಂಠದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವಿವಿಧ ಸ್ತರಗಳ ಭಾವ ತರಂಗ – ಎಂದರೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಜೊತೆಗೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದರೊಂದಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತ, ಹಾಡುವ–ಬಾರಿಸುವ ಕಲಾವಿದರು,ಉತ್ತಮ ನಾಟ್ಯ ಮಾಡುವ ತಂಡ, ನಟವರ್ಗ ಆಕರ್ಷಕ ವೇಷ–ಭೂಷಣವಿದ್ದರೆ ಗೀತನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಳೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ದ ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅನೇಕ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ಪು.ತಿ.ನ, ಕಾರಂತರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲದೇ, ಕು.ವೆಂ.ಪು, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಸಿದ್ದಯ್ಯ ಪುರಾಣಿಕ, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಪುರಾಣಿಕ, ಆರ್.ಕೆ.ಹೊನ್ನೆಗುಂಡಿ, ಪ್ರಭುಶಂಕರ, ಪ್ರಭು ಪ್ರಸಾದ, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ರಾಜರತ್ನಂ, ಎಸ್.ಕೆ.ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಬಿ.ಸುನಂದಮ್ಮ ಮುಂತಾದವರು ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಎಲ್ಲ ಗೀತನಾಟಕಗಳೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿ, ಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಹಳಗನ್ನಡ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಬಹುತೇಕ ಇದೆ. ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಭೇದದ ಬಳಕೆಯನ್ನು, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ತೆರದಿ, ಬೆಸಸು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ, ಆದಿಪ್ರಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳುಳ್ಳ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಇದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯೇ ಆಗಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಅದೂ ಕೂಡ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕೃತಿ, ಬೇಸಾಯ, ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗೀತ–ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರಾ, ಛಂದಸ್ಸು, ಗೇಯತೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಒತ್ತಕ್ಷರದ ಪದಗಳು ಕಡಿಮೆ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಲಾಲಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕೆಲವೆಡೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದರೂ ಕೂಡ ಗೇಯತೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ವಾಚನದ ಶೈಲಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪದ್ಯಮಯವಾಗಿ ನುಡಿ, ವೃತ್ತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ.

ಭಾಷೆ – ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ : –

ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಂತೆ ಅನೇಕ ಟಿಸಿಲುಗಳು ಒಡೆದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮ ಪಡೆಯಿತು. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ, ಅಂತೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಿತೋ ಹಾಗೆಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರವೂ ಒಂದು.

Theatre of the Absurd ಎಂಬ ಹೆಸರು ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ಸುವಾರು ೧೯೫೦–೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಸಂಬದ್ಧ ಅಥವಾ ಅಸಂಗತ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವ Absurd ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಅರ್ಥ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ Absurd ಎಂದು ಹೆಸರು. ಮುಂದೆ ಇದೇ ಅರ್ಥ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಪಡೆದು

ಅರ್ಥಹೀನ, ಅಸಂಬದ್ಧ , ಅತಾರ್ಕಿಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ.[೮೮] ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ತತ್ವವೇತ್ತರಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತು. Albert Camus ತನ್ನ The myth of Sisyphums ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ. – ''A world that can be explained by resoning, however faulty is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels stranger. He is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the hope of a promised land to come. The divorce between man and his life. The author and his setting truly constitutes the feeling of absurdity."[೮೯]

ಹೀಗೆ ಇದೇ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕನಾದ Tonesoo ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ – Absurd is that which is devoid of purpose. Cut off from his rligious, mataphysical and transcendental roots man is lost, all his action became senseless absurd, useless. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಹಿಂಸೆ, ಭಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲೆಂದು ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಇಂಥ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆಯದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಪ್ರೊ.ಕುರ್ತಕೋಟಿ.

೧೯೫೭ರಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕೆಯ ಸೆರೆಮನೆಯೊಂದರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ Samuel Beeket ನ Waiting for Godot ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಲಾಯಿತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ, ವಸ್ತುವಿಲ್ಲ, ಹೆಸರೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೇರೆ ಯಾವ ಕುರುಹೂ ಇಲ್ಲದ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು (Estragon ಮತ್ತು Vladimir)Godotನ ಸಲುವಾಗಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಇವರನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು (Pozzo ಮತ್ತು Lucky) ಮನುಷ್ಯನ ಪುರುಷಾರ್ಥದ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ವಿಫಲತೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟು ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕ ಅನೇಕ ಊಹಾಪೋಹಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಬೆಕೆಟ್‌ನಿಗೆ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಆಕಾರ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. 'Waiting for Godot' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದೆಂದರೆ ಕಾಯುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲವೆನಿಸುವಷ್ಟು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾದದ್ದು Estragon ಮತ್ತು Vladimir ಇಬ್ಬರೂ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯರಾಗಿಲ್ಲ, ಅವರು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ., ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾರೆ, ತಿನ್ನುತ್ತಾರೆ, ಮಲಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಿರುದ್ದೇಶವಾದವುಗಳು. ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಬೆಳಗು–ಸಂಜೆ, ದಿನ–ರಾತ್ರಿ, ಚಳಿಗಾಲ–ವಸಂತ, ಹುಟ್ಟು–ಸಾವು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ, ಬದುಕು ಬದುಕಲ್ಲ; ಸಾವು ಸಾವಲ್ಲ . ಆದರೆ ಕಾಯುತ್ತಿರುವ Godot ಕೊನೆಗೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ . ಇದು ಮೊದಲ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರಣ.

---

೮೮. ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೧೨.
೮೯. ಅದೇ . ಪುಟ ೧೪.

[illegible]

ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಕೆಟ್ ನ ಜೊತೆಗೆ Tonesco, Adamav, Genet ಮುಂತಾದ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಸಂಗತತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಅದು ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. Tonescoನ The Chairs ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಗಂಡ–ಹೆಂಡತಿ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲ, ಅವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅಸಾಂಗತ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವರು ಮನುಷ್ಯರ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತನಾಡದೇ ಖಾಲಿಯಾದ ಖುರ್ಚಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಲಕ್ಷಣಗಳು :

ಇನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿರುವ Martin Eslin ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ– "It is a threatre of situation as against a threatre of events and therefore it uses a language based on patterns of concrete images rather than argument and discursive speech. And since it is trying to present a sense of being, it can neither investigate nor solve problems of conduct or morals." ಅಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯ ನಿರೂಪಣೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಇರುವಿನ ಅರಿವನ್ನು ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬಿಂಬಿಸುವ ವಿಧಾನ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪಾರಸ್ಪರಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂವಿಧಾನ. ಪಾತ್ರ–ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಗಳಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅದರ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ತಜ್ಞರು. ಇಂಥ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಈ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ದಶರೂಪಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ, ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ 'ವೀಥೀ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರದ ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ ಹತ್ತಿರವಾದುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ೨೦ನೇ ಅಧ್ಯಾಯಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕ ೧೧೨–೧೩೦ ಮತ್ತು ಶ್ಲೋಕ ೧೫೦ ಈ ವಿಷಯಗಳ ವಿವರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಈ 'ವೀಥೀ' ಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳು :–

ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅಂಕ, ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿರಬೇಕು. ಮಧ್ಯಮ, ಉತ್ತಮ, ಅಧಮ ಯಾವುದೇ ಇರಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹದಿಮೂರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಭರತ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಉದ್ಘಾತ್ಯ (ಕ), ಅವಲಗಿತ, ಅವಸ್ಪಂದಿತ, ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ, ಪ್ರಪಂಚ, ನಾಲಿಕಾ, ವಾಕ್ಕೇಲಿ, ಅಧಿ ಬಲ, ಛಲ, ವ್ಯಾಹಾರ, ಮೃದವ, ತ್ರಿಗತ, ಗಂಡ – ಈ ಹದಿಮೂರು ಅಂಗಗಳನ್ನೇ ವೀಥೀಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಅಂಗಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ:–

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

(೧)ಉದ್ಘಾತ್ಯ (ಕ)ಃ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ (ಸುಲಭವಾದ) ಇನ್ನೊಂದು ಪದವನ್ನು ಹೇಳುವದು.

(೨) ಅವಲಗಿತ ಃ ಒಂದು ಮಾಡುವಾಗ ಬೇರೊಂದು ಕಾರ್ಯವು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು.

(೩) ಅವಸ್ಪಂದಿತ ಃ ಶುಭಾಶುಭಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು.

(೪) ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ ಃ ಮಾತೂ ಅಸಂಬದ್ಧ , ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರವೂ ಅಸಂಬದ್ಧ. ಇದು ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ. ವೀಥಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದರಂತೆಯೇ ಮೂರ್ಖಜನರ ಸನ್ನಿಕರ್ಷದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಮೂರ್ಖರು ತಿಳಿಯದೇ ಹೋಗುವುದೂ ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ.

(೫) ಪ್ರಪಂಚ ಃ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಹೇಳಿ, ಪರಸ್ಪರವಾದ ನಗೆಯನ್ನು ತರುವ ಸಂಭಾಷಣ ಪ್ರಪಂಚ.

(೬) ನಾಲಿಕಾ ಃ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಒಗಟು.

(೭) ವಾಕ್ಕೇಲಿ ಃ ನಗೆಯನ್ನು ತರಿಸುವ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಸಂಭಾಷಣೆ.

(೮) ಅಧಿಬಲ ಃ ಒಬ್ಬನು ಜಂಬ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅದಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಜಂಭ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವದು.

(೯) ಛಲ ಃ ಮೊದಲು ಒಬ್ಬನನ್ನು ಉತ್ತರದಿಂದ ಉಬ್ಬಿಸಿ ತರುವಾಯ ಆ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ವಿಪರೀತಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವದು.

(೧೦) ವ್ಯಾಹಾರ ಃ ನಾಯಕನ ಸಮಕ್ಷಮದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ ಹೇಳಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡುವುದು.

(೧೧)ಮೃದವ ಃ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳನ್ನು, ಗುಣಗಳನ್ನಾಗಿ, ಗುಣಗಳನ್ನು ದೋಷಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು.

(೧೨) ತ್ರಿಗತ ಃ ಮೂವರು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಉದಾತ್ತವಾದ ಮಾತು ನಗೆಯನ್ನು ತರುವಂತಹದಾಗುವುದು.

(೧೩) ಗಂಡ ಃ ಯಾವುದೇ ವಿವಾದ (ಸಂಭಾಷಣ)ದಲ್ಲಿ ಗಡಿಬಿಡಿಯ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಭಾವನೆ ಕೆರಳಿದಂತಾಗಿ ಅಪವಾದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಮಾತು ಅನೇಕ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳ ವರೆಗೆ ಹೋಗುವದು 'ಗಂಡ.'

ಹೀಗೆ ಭರತನು 'ವೀಥೀ'ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಈ ವೀಥೀಯ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಎರಡು, ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುವ ಇಂತಹವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಏಕಾಂಕವೇ ಆಗಿವೆ ಮತ್ತು ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪ ನಡೆದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನ.ರತ್ನರ 'ಎಲ್ಲಿಗೆ' ಏಕಾಂಕದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ :-

ದೊಡ್ಡವನು : ಹೂ ಏನೀಗ ?

ಚಿಕ್ಕವನು : ನಾವು ಹೋಗ್ತಿರೋದು ಅಲ್ಲಿಗೇನಾ ?

ದೊಡ್ಡವನು : ನಂಗೊತ್ತಿಲ್ಲಾ.

ಚಿಕ್ಕವನು : ಅಲ್ಲಿಗಲ್ಲವಾ ?

ದೊಡ್ಡವನು : ಅದೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.[೯೦]

ಈ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಂಗತತೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೃದವದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳನ್ನು ಗುಣಗಳನ್ನಾಗಿ, ಗುಣಗಳನ್ನು ದೋಷಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ತ್ರಿಗತದಂತೆ ಮೂವರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯವುದೇ ಉದಾತ್ತವಾದ ಮಾತು ನಗೆಯನ್ನು ತರುವಂತಹದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕುರುಡ : ಲೇ ಕುಂಟ ನನ ಮಗನ ಽ ಯಾಕಲೇ (ಅಣುಕಿಸುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ)
ಹಣಮಂತನಂಗ ಹಾರತಾನಂತ
ನವಿಲಿನಂಗ ಕುಣೀತಾನಂತ
ಗುಬ್ಬೀ ಹಂಗ ಜಿಗೀತಾನಂತ
ಹೌದ್ದಲೇ ಕುಂಟಾ, ನನಗ ಕಾಣೂದಿಲ್ಲೇನು?[೯೧]

ಹೀಗೆ ಚಂ.ಪಾ ಅವರ ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕುಂಟ, ಕುರುಡ, ಕೆಪ್ಪ ಇವರ ಉದಾತ್ತವಾದ ಮಾತುಗಳು ನಗೆಯನ್ನು ತರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ನಾವು ಆಯಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಈ ರೀತಿಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಈ ಅಸಂಗತದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಲಂಕೇಶರ 'ತೆರೆಗಳು,' ಟಿ.ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ, 'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ', 'ಸಿದ್ಧತೆ', ನ.ರತ್ನರ 'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ,' 'ಬೊಂತೆ', 'ಎಲ್ಲಿಗೆ' ಇತ್ಯಾದಿ.... ಚಂ.ಪಾ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

---

೯೦. ನ. ರತ್ನ – 'ಎಲ್ಲಿಗೆ ' ಪುಟ ೧೩.
೯೧. ಚಂಪಾ – 'ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ' – ಪುಟ ೭.

ಕೊಡೆಗಳು, ಅಪ್ಪ ಗುರ್ತಿನವರು, 'ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ', 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ', ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರ 'ವಿದೂಷಕ', ಇದಕೆ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ 'ಆನಿ ಬಂತಾನಿ', 'ರತ್ತೂ ರತ್ತೂ ರಾಯನ ಮಗಳೇ', ಆಂಟಿಮಿಂಟಿ ಚಾವಲ್ ಚಿಂಟಿ, ರಘುಪತಿ ಜೋಯ್ಸರ 'ನಾಯಕ', ಎಚ್.ಆರ್.ಸುಂದರರಾಜರ 'ಬೆದುರು ಬೊಂಬೆ', ಚದುರಂಗರ 'ಇಲಿಬೋನು', ಕಂಬಾರರ 'ಚಾಳೇಶ', 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ಯು.ಆರ್.ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಆವಾಹನೆ' ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಕೃತಿ. ಹೀಗೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಇವೆ.

ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿ ಅವರ 'ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ' ೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಜಿ.ಎಚ್.ನಾಯಕರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಸಂಬದ್ಧತತ್ವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಒಂದು ಅನಾಥ ಶವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ನಾಟಕ ಇದು. ಈ ಜಗತ್ತೇ ಒಂದು ಸತ್ತೋರ ಕೋಣೆ' ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಪಿ.ಲಂಕೇಶ್‌ರ 'ಟಿ.ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ', 'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ' ಇವು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇವರ 'ತೆರೆಗಳು' ನಾಟಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುತ್ತ ಮೂವರು ಬಂದು ಅವನ ಕುಶಲ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತ ಅವನ ಆತ್ಮೀಯರಂತೆ ನಟಿಸಿ ಅವನ ಬಾಳಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ತನಿಖೆ ಒಂದು ನ್ಯಾಯಲಯದ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದು, ತನಿಖೆಗೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೇಣಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಈ ಮೂಲಕ ಕೊನೆಗಾಣುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆ– ಲಂಕೇಶರ 'ತೆರೆಗಳು' ನಾಟಕ–

ವ್ಯಕ್ತಿ – ಗೊತ್ತಾಯ್ತು : ನಾಯಿ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡ್ತಿದೀರ.

ವಿಟ್ಟಿ – ತೋಳ, ಶಿಳ್ಳೆನಾಯಿ, ಬುಲ್‌ಡಾಗ್, ಆಲ್ಸೇಶಿಯನ್, ಗ್ರೇಹೌಂಡ್, ಟೆರ್ರಿಯರ್, ಬಾಕ್ಸರ್.

ಕಂಠಿ – (ಕಿಟ್ಟಿ ತೋರಿಸಿ) ಈತನ ಅಡ್ಡ ಹೆಸರು ಬಾಕ್ಸರ್.

ವ್ಯಕ್ತಿ – ಅಂದ್ರೆ .....

ಕಂಠಿ – ಅಂದ್ರೆ – ಬಾಕ್ಸರ್ ನಾಯಿ ನೆಲಗುಮ್ಮ ನಾಯಿಗೂ ಬುಲ್‌ಡಾಗ್ ನಾಯಿಗೂ ಮಧ್ಯದ ತಳಿ. ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಕಾವಲು ಮಾಡತ್ತೆ.[೨]

ಈ ನಾಟಕ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಕೇತಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಜೋರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಗಳ ಪ್ರತಿಮೆ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಹರಡಿದೆ. ಕ್ಲಾಸಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದ ಬುಲ್‌ಡಾಗ್ ನಾಯಿಗಳ ತಳಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಒಗಟು ಹೇಳುವ ನೆಪದಲ್ಲಿ, ನಾಯಿಗಳಿಗೂ ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಕಂಠಿ, ಕಿಟ್ಟ ಮತ್ತು ವಿಟ್ಟ– ಇವರು ಪೋಲೀಸ್ ನಾಯಿಗಳಂತೆ ತನಿಖೆ ನಡೆಸಿ ಬೇಟೆ ನಾಯಿಗಳಂತೆ ಹರಿದು ತಿನ್ನುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ರೀತಿ – ಹೀಗೆ ನಾಯಿಯ ಸಂಕೇತ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿದ ಮೂವರನ್ನು ಒಂದಾಗಿ

---

೯೨. ಲಂಕೇಶ – 'ತೆರೆಗಳು' – ಪುಟ ೭.

ಬೆಸೆಯುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಲಂಕೇಶರು ಎಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದರೆ, ಮಾತೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತೇ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಲಂಪಟತೆ ಇಲ್ಲ. ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಿದ್ದು ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚಾದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಉಪಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಲಂಕೇಶರ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಹಾಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು ಅದನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ ಒಗೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು ಈ ರೀತಿ ಶಬ್ದಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನ.ರತ್ನರೂ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ನ.ರತ್ನ ಅವರ ' 'ಎಲ್ಲಿಗೆ' ನಾಟಕದ ನವ್ಯತೆಯೂ ವಿಚಾರ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿದ್ದಂತೆಯೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಪಡೆದು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಅಪ್ರತಿಭಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ 'ಎಲ್ಲಿಗೆ' ನಾಟಕದ ಹಿಂದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಅಬ್ಸರ್ಡ ನಾಟಕದ ಅರಿವು ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಟಕದ ಧಾಟಿಯನ್ನೇ ನೋಡಿ –

ದೊಡ್ಡವನು ಃ ಎಲ್ಲಿಗೋ ?

ಚಿಕ್ಕವನು ಃ ಎಲ್ಲಾದ್ರೂ ಸರಿ. ನಮಗೆ ಅವ್ರೂ ; ಅವ್ರಿಗೆ ನಾವೂ ಜೋಡಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿರೋವಾಗ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬಹುದು.

ಯುವಕ ಃ ಇಲ್ಲಪ್ಪ, ನಾವು ಬೇರೆ ಊರ್ನಿಂದ ಒಂದು ಗುಂಪಲ್ಲಿ ಟೂರ್ ಮೇಲೆ ಬಂದಿದೀವಿ.

ನಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತರು ...

ದೊಡ್ಡವನು ಃ ಅವ್ರೆಲ್ಲಾ ಎಲ್ಲಿ?

ಯುವಕ ಃ ನಾವಿಬ್ರೂ ಒಂದು ತೋಟದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ (ತಕ್ಷಣ ಯುವತಿಯ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿ ನಸುನಗುತ್ತಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಣ್ಣು ಮಿಟುಕಿಸಿ) ನಾವಿಬ್ಬರೂ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಕೂತಿದ್ದಾಗ ನಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತರೆಲ್ಲಾ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟರು. ಈಗ ನಾವು ಅವ್ರನ್ನ ಹೋಗಿ ಸೇರಬೇಕು.[೯೩]

ಹೀಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಗಂಭೀರವೂ ಅಲ್ಲ ಹಾಸ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂತೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಾಡುವಂತಹ ಒಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ತುರ್ತು ಈ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಗದ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡು ಮಾತಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿವೆ. ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಬಾಲಿಶವೆಂದು ಕಂಡರೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ತೊಡಗಿವೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದ ಸಾಧಾರಣ ಎನ್ನಿಸುವಂತಹ ಸಾದಾ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳು. ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳ... ಹೀಗೆ ಅಬ್ಸರ್ಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.[೯೪]

---

೯೩. ನ.ರತ್ನ 'ಎಲ್ಲಿಗೆ' – ಪುಟ ೧೯.
೯೪. ಅದೇ. ಮುನ್ನುಡಿ, ಡಾ.ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಹೀಗೆ ನ.ರತ್ನರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ರಭಸ, ಪಾತ್ರಗಳ ಜೋರಿನ ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯ ವಾತಾವರಣವಿದೆ. ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ತತ್ವಗಳಿದ್ದರೂ ಅವರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರತ್ನರ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ತಮ್ಮದೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ'ಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಾಜಿನ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವ ಅಸಂಬದ್ಧ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇನೊಬ್ಬ ಎಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಈ ಅಸಂಬದ್ಧ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಏಕೆ ಬಂದೆ ? ಎಂದು ಅವನನ್ನೇ ಕೇಳಿದಾಗ ಈ ಒಬ್ಬ ತನಗೆ ಈ ಕಾಜಿನ ಗೋಡೆ ಸಿಕ್ಕಿತೆಂದು ಹೇಳಿ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ತರ್ಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನು ರತ್ನರ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ 'ಬೊಂತೆ' ಮರಣದ ಅಗಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವ ನಾಟಕ.

ಕನ್ನಡದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರೊ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಮೂಲತಃ ಕವಿಗಳು. ಅವರ 'ಕೊಡೆಗಳು' ನಾಟಕ ಅಸಂಗತ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅನ್ವೇಷಣೆ , ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದದ ಅಭಾವ, ಸಂಬಂಧಗಳ ಗೊಂದಲ, ಭೇದದ ದ್ವೇಷ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆ. 'ಅಪ್ಪ', 'ಗುರ್ತಿನವರು', 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ' , ಕತ್ತಲರಾತ್ರಿ, ಕುಂಟ ಕುಂಟ ಕುರವತ್ತಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವಸ್ತುವಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ಅಪ್ಪ' ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆ –

ಅವ್ವ ಃ ಬಸೂ ... ಬಸೂ .... ಏನಾಗೇತಿ ನಿನಗ ?

ಬಸು ಃ ನನಗೇನಾಗಿಲ್ಲ? ಏನಾಽಗದು ಬಾಕೀ ಉಳದೇತಿ ನನಗ ? ಅವ್ವ

ಅವ್ವ ಃ ಏನು ?

ಬಸು ಃ ಒಂದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳತನಿ ಥಟ್ಟನ ಉತ್ತರಾ ಹೇಳು. ನಮ್ಮ ಅಪ್ಪ ಯಾರು ?

ಅವ್ವ ಃ (ಮೌನ)

ಬಸು ಃ ಚಂದ್ರ್ಯಾರ ಅಪ್ಪ ಏನು ?

ಅವ್ವ ಃ (ಮೌನ)

ಬಸು ಃ ಗೌಡರೇನು ?

ಅವ್ವ ಃ (ಮೌನ)

ಬಸು ಃ ಅವ್ವ .. ಅವ್ವ ... ಬಾಯಿ ಬಿಡು ಅವ್ವ ..
ಹೂವಿಗೆ ಬಾಯಿ ಬಂದೇಽತಿ
ಬಾಯಿ ಬಿಡು ಅವ್ವ,
ಗವೀ ಬಾಗಲಾದಾಗ ನಿಂತ ಎಪ್ಪೋ ಅಂತೆ ಽನಿ
ಬಾಗಲದ ಅಗಳೀ ತಗೀ ಅವ್ವ ... (ಟೈಂಪೀಸು ನೋಡಿ)
ಈಗ ಬಾಗಲದಾಗ ಕಟ್ ಕಟ್ ಅಂತ ಽತಿ ...

[illegible]

ನಾ ಇಲ್ಲೇ ಇರತಽನಿ ....   ನೀ ಬಾಗಲ ತಗಿ ಅವ್ವ ...
ಇಂಥಾವ ನಿಮ್ಮಪ್ಪ ಅನ್ನು
ಹೋಗಿ ಅವನ ಕಾಲ ಹಿಡೀತೇನಿ.
ಅಂವಗ ತೆಕ್ಕಿ ಬೀಳತಽನಿ
ಅವನ ಹೆಸರು ನನ್ನ ಹೆಸರಿನ ಮುಂದ ಜೊಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೆರೀತೀನಿ ..... ಹೇಳವ್ವ ...''[೯೫]

ಹೀಂಗ ಮಗ–ಅವ್ವನ ನಡುವಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಈ ಮಾತಿನೊಳಗ ಹುದಿಗಿರುವ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತ ಸಂಗತಿ. ಇಲ್ಲಿಯ ಒಂದೊಂದು ಮಾತು ಅಸಂಗತ ಎನಿಸಿದರೂ ಎಲ್ಲೋ ಏನೋ ಒಂದು ಉತ್ತರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿ ಹೊರಟ ಅರಸುವಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಧಾರವಾಡದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಕರಗತವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಮುರಿದಿಟ್ಟ ವಾಕ್ಯಗಳು' ಆ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೊಳಹು ನೀಡುವ ಅರ್ಥಗಳು ; ಹೀಗೆ ಅರೆ ವಾಕ್ಯ ಅರ್ಧ ಕವನ ; ಅರ್ಥದೊಂದಿಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ... ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿವೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ – ''ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುವುದು ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಲಕ್ಷಣ. ಭೂತದ ಬೇರುಗಳಿಂದಲೇ ತನ್ನ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೂ ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೂ ಜೀವಸತ್ವ ಅವನಿಗೆ ದೊರೆಯುವದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ವಿಚಿತ್ರ, ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದು ಶೋಧನೆಯೇ ದುರಂತಮಯವಾಗಬಹುದು.''[೯೬] 'ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಪಾಲು ಎಷ್ಟು ; ಮೌನದ ಪಾಲು ಎಷು? ಭಾಷೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತದೆಯೋ, ಇದ್ದುದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುತ್ತದೆಯೋ, ಮಾತಿನಿಂದ ಬಂಧನವೋ ಮಾತಿನಿಂದ ವಿಮುಕ್ತಿಯೋ ? ಎಂದು . ಕತ್ತಲ ರಾತ್ರಿ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಅವರು ಬರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ''ಇವು ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಚ್ಚುವಂತಹ ಮಾತುಗಳು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ–ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವಿನ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಪಾಲುದಾರಿಕೆ ಎಷ್ಟಿರಬೇಕು. ಮೌನದ ಭಾಗ ಎಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಉಚಿತ ; ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷೆ–ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅನಾವರಣ ಮಾಡಿ ಬಿಡುತ್ತದೋ ಹೇಗೆ ? ಅಥವಾ ಮಾತಿನಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣವೋ – ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಮಾತುಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆಯೋ ''.. ಹೀಗೆ. ಚಂಪಾ ಅವರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಕ್ಕಂತೆ ರೂಪಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

'ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಚಂಪಾ ''ತನ್ನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಬಯಸುವುದು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಾಧನವಾಗುವದು ಭಾಷೆ , ಮಾತು. ಕುರುಡನಿಗೆ ಬಣ್ಣದ ಹುಚ್ಚು ಕೆಪ್ಪನಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ನಾದ. ಕುಂಟನಿಗೆ ಕುಣಿಯುವ ಕನಸು ; ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಈ ಮೂಲ ಹಸಿವಿನ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟ 'ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ' ನಾಟಕದ ಉದಾ :–

೯೫. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ – 'ಅಪ್ಪ' ಪುಟ ೨೮, ೨೯.
೯೬. ಅದೇ.

ಕುರುಡ : (ಹೊರಳಿ ಹುಬ್ಬಿಗೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ತುದಿಗಾಲ ಮೇಲೆ ನಿಂತು) ಹಂಗಾರ ಬಸ್ಸು ಇತ್ಲಾಗಿಂದನ ಽ
ಬರಬೇಕಂದಂಗಾತು ... ಏನ ಽ ಬಂಧಾಂಗ ಕಾಣಸ್ತತಲೇ ತಮ್ಮಾ ...
ನೀಲಿ ಅಂದ್ರ ನೀಲಿ ಅಂದಿದ್ದ ಅವ
ಅಲ್ಲೊಂದಿಷ್ಟು ನೀಲಿ ಕಾಣಸ್ತೈತಿ.
ಅದೇನು ಗಟ್ಟಿ ನೀಲ್ಯೋ ಏನ ನೀರ ನೀಲ್ಯೋ ...

ಕುಂಟ : ಏನ ಅಳಕ ನೀಲ್ಯೋ ಏನ ತಳಕ ನೀಲ್ಯೋ .. ಒಂದಿಷ್ಟು ಬೇಸಾಗ ನೋಡೋ ಬುಡ್ಡಾ..
(ಅಣುಕಿಸುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ) ನೀಲಿ ಅಂದರ ಎಂಥಾ ನೀಲಿ ? ಕಪ್ಪು ಅಂದ್ರ ಎಂಥಾ ಕಪ್ಪು ?
ಹೌದ್ದಲೇ ಕುಡ್ಡಾ, ಯಾರ ಮುಂದ ನಡಸೀ ಈ ಸೋಗು ?

ಕುರುಡ : ಲೇ ಕುಂಟ ನನ ಮಗನ ಽ .. ಯಾಕಲೇ ..
(ಅಣಕಿಸುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ)
ಹಣಮಂತನಂಗ ಹಾರತಾನಂತ
ನವಿಲಿನಂಗ ಕುಣೀತಾನಂತ
ಗುಬ್ಬಿಹಂಗ ಜಿಗೀತಾನಂತ
ಹೌದ್ದಲೇ ಕುಂಟಾ ಽ ನನಗ ಕಾಣ ಽದಿಲ್ಲೇನು ?
ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ
ರೆಂಟೆ ಹೊಡಿಯೋ ಬಸವಣ್ಣ[೭೭]

ಹೀಗೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಅವರು ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಧಾರವಾಡ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕಿಂತ ಪಾತ್ರೋಚಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಹಾಸ್ಯ, ಹಾಗೂ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖರು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವ್ಯಕ್ತವಾದ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿ ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹುರುಳಿಲ್ಲದ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿಚ್ಛೇದ, ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆ, ವಿಸಂವಾದ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳು ಅವರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿವೆ. ಈ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅವರು ಅಸಾಧಾರಣವೆನ್ನಬಹುದಾದ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾತಾಡುವಾಗ ತಲೆಯ ಮೇಲಿನ ಮುಗಿಲನ್ನು ತೆಗೆದು ಜೇಬಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವದು., ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿಷೇಕ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನು ಮಹಾರಾಜನೆಂದು ಮೆರೆಯುವ ಹುಚ್ಚು, ಸೂರ್ಯಾಸ್ತಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಿಡಿಮುತ್ತು ತಂದು ಉಗುಳುವ ರಾಜಹಂಸ. ಸತ್ತು ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಹೊಗೆಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವ ಮುದುಕ, ಕಲ್ಪನಾರಮ್ಯವಾದ ಮಕ್ಕಳ ಹಾಡು–ಕತೆಗಳು. ಇಂಥ ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರು ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದನ್ನೇ ಮೂರ್ತವಾಗಿಸಲು

---

೯೭. ಚಂಪಾ. – 'ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ' ಪುಟ ೭.

[illegible]

ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.ಮತ್ತು 'ಆನಿ ಬಂತಾನಿ',''ಆಂಟಿ–ಮಿಂಟಿ ಚಾವಲ ಚಿಂಟಿ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರ 'ವಿದೂಷಕ' ತುಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡ ನಾಟಕ. ವ್ಯಕ್ತಿ ೧, ೨, ೩, ಮುದುಕ, ಹುಡುಗಿ, ವಿದೂಷಕ, ತಾಯಿ, ಸೂಲಗಿತ್ತಿ, ಡಂಗುರ ಸಾರುವವ ಹಾಗೂ ದನಿ. ಇಷ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಹೆಸರೆಂಬುದು ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಬದಲು ವಿದೂಷಕ ನಾಯಕನಾಗಿರುವುದೊಂದೇ ಅಸಂಗತವಾದ ವಿಷಯವಲ್ಲ; ವಿದೂಷಕನ ಅಸಫಲವಾದ ಪ್ರಣಯ – ವಿಫಲತೆ, ಸಹಜಿಕೆ – ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ದಳದಳವಾಗಿ ಅರಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಠಿಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯಲೆಳಸುವ ನಪುಂಸಕ ರಾಜ, ಬದುಕಿನ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಕ್ರೂರನೊಬ್ಬನ ಸಲುವಾಗಿ ದಾರಿ ಕಾಯುತ್ತ ಕುಳಿತ ಮೂವರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಾಯುವ ಆತಂಕವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಹೇಳುವ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಸಹಜ ಕಾಮ ಸಾವಿನ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ದೇವರ ದಯದಿಂದ ಬದುಕು ಸುಮುಖವಾಗುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಲಾಗಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಬಾಳಿನ ಈ ಒದ್ದಾಟವನ್ನು ವ್ಯರ್ಥತೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಜೀವನದ ಒಳ್ಳೆಯತನ ಬರಲಿ ಎಂದು ದಾರಿಕಾಯುವ ದೇವರಂತೆ ಮಗುಳ್ನಕ್ಕು ಹಾರೈಸುವ ವಿದೂಷಕ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಃ ವಿದೂಷಕ ನಾಟಕ –

(ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ನಗು)

ವ್ಯಕ್ತಿ ೨ – ಯಾರೋ ನಗಲೀಕತ್ಯಾರ.

ವ್ಯಕ್ತಿ ೧ – ನಗ ಽ ಮಂದಿ ಉಳದಾರೇನು ಈ ಜಗತ್ತನ್ಯಾಗ ?

ವ್ಯಕ್ತಿ ೨ – ಈಗ ಕಣ್ಣಮುಂದಂತೂ ಯಾರೂ ಕಾಣಸಂಗಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆಂದೋ ನಕ್ಕು ಸತ್ತೇಹೋದವ್ರು.
ನಗೂನ ಜೀವ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಗಾಳಿ ಮ್ಯಾಲ ತೇಲಿ ಬರಲಿಕ್ಹತ್ತಿರಬೇಕು.

ವ್ಯಕ್ತಿ ೧ – (ಏಳುತ್ತ) ನಡೀರಿ , ನಗೂ ನೋಡಿ ಬರೋಣಂತ.

(ಎದ್ದು ಮೂರೂ ಮಂದಿ ತಮ್ಮ ಖುರ್ಚಿಗಳ ಜಾಗ ಬದಲಾಯಿಸಿ ತಿರುವಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ)

ವಿದೂಷಕ ಃ (ನಗುತ್ತ ಪ್ರವೇಶ) ಏನ ತಮಾಷಾ ಅಂತೀನಿ . ಥೇ ..ಥೇ..ಥೇ ಹುಡಿಗೀಗೆ ಈಗ ಪೂರಾ ಏಳ ತಿಂಗಳಂತ. ಇದು ಯಾರದಂತ ಕೇಳಿದ್ರ ಹೇಳತಾಳಂತ (ನಗುತ್ತ) ಅದು ನಂದಂತ ತಮಾಷೇನೇ ತಮಾಷಾ (ತಡೆದು) ನಡೀಲಿ.. ನಡೀತನ ಽ ಇರಲಿ. ಹಿಂಗೇ ನಡೀಲಿ ಚರೈವೇತಿ ಚರೈವೇತಿ.[೯೮]

ಕುಸನೂರರು ಅಸಂಗತ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿ ವಿವಿಧ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಕನಸನ್ನು ನೋಡುಗರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ ಆದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಶಿಷ್ಟದ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಕುಸನೂರ

---

೯೮ . ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ – 'ನಾಲ್ಕು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು' – ಪುಟ ೨೨.

ಅವರ 'ಇದಕೆ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ', 'ರತ್ತೂ ರತ್ತೂ ರಾಯನ ಮಗಳೆ ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಗತ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅಲಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ನಾಟಕ ಚದುರಂಗರ 'ಇಲಿಬೋನು' – ಇದರ ಹಿನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಜೆ.ಎಚ್.ನಾಯಕ ಅವರು ಬರೆದಂತೆ – ''ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೆಲ್ಲ, ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ, ಅಸಹಜ, ತಾನು ಏನೋ ಮಹತ್ವದ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವದು ಸುಳ್ಳು, ಭ್ರಮೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಅವನು ಮಾಡುವದು ಸಾಧಿಸುವುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ , ಯಾವುದು ಆಗಾಬಾದೆಂದು, ಯಾವುದು ಸುಳ್ಳು ಎಂದು, ಯಾವುದು ಅಸಂಬದ್ಧ, ಅಸಂಗತ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೋ ಅದೇ ಆಗುವ ಅವರನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಪ್ಪುವ ಅಪ್ಪಬೇಕಾದ ಅಸಂಗತವೇ ಮನುಷ್ಯನ ಹಣೆಬರಹ ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಟಕ 'ಇಲಿಬೋನು' ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ ''– ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.[೯೯]

'ಇಲಿಬೋನು' ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವೇ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವವು ಮೂರೇ ಪಾತ್ರಗಳು. ಏರುವವನು, ಅಗೆಯುವವನು, ಮತ್ತು ಹೆಂಗಸು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಅಂಕಗಳು ಅಷ್ಟು ಅವಶ್ಯಕವೇ ಅಲ್ಲವೇನೋ. ಅದರಲ್ಲೂ ಈ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಲೇಖಕರು – ಇದು ಪ್ರಾತಃಕಾಲವೂ ಆಗಿರಬಹುದು, ಸಾಯಂಕಾಲವೂ ಆಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸದೇ ಒಂದು ಮೂರುಕು ಮಂಟಪ ಅವರೆದುರಿಗೆ ಒಂದು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಂಡೆ ಎಂಬ ನಿಶ್ಚಿತ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕ ಇದು. ಆದರೂ ಕೂಡ ಚದುರಂಗರು ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಏಣಿ ಏರುವವನೂ, ಇಲ್ಲದ ಗುದ್ದಲಿಯಿಂದ ಅಗೆಯುವನೂ ಇದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಿದಂತೆಲ್ಲ ಅವರು ಏನೋ ಗಂಭೀರವಾದ ಮಹತ್ತರವಾದ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವವರನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದ ಗುದ್ದಲಿಯಿಂದ ಅಗೆಯುವದು, ಕಾಣದ ಏಣಿಯಿಂದ ಏರುವುದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಏನನ್ನೋ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಸಂಕೇತಾರ್ಥವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಎಳಸುತನದ ಧಾಟಿಯಿಂದ ಪೂರ್ತಿ ಗಂಭೀರವಲ್ಲದ, ಪೂರ್ತಿ ಹಗುರವಲ್ಲದ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಮಾತು ಬೇಕು ; ಮೌನ ಕಷ್ಟ. ಮೌನದ ಜೊತೆಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಏಕಾಕಿತನ, ಅದರಿಂದಾಗುವ ದಿಗಿಲು, ಬೇಜಾರು ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಮಾತಿಗೆ ತೊಡಗಿದರೆ ಒಬ್ಬರ ಮಾತು ಟಾಂಗ್ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮಾತು ಬಿರಾಂಗ ಆಗುತ್ತದೆ – ಎರಡನೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೆಂಗಸು ಏರುವವನ, ಅಗೆಯುವವನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಸಮಾನವಾದ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಂಗಸು : (ನಗು ತಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ) ಮಾತಾಡ್ಲಿಕ್ಕೇನು ದುಡ್ಡು ಖರ್ಚು ಮಾಡಬೇಕೆ? ನೀವು ಮಾತಾಡಭೌದು. ಆದರ‍್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ನಾನು ನಿಮ್ಮನ್ನ ಒಂದು ಮಾತು ಕೇಳ್ಬೇಕು. (ಇಬ್ಬರೂ ಮುಖ ಮುಖ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವರು) ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಈ ಮುರುಕು ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ನೀವ್ಯಾಕೆ ಠಿಕಾಣಿ ಹಾಕಿದ್ರಿ?

ಏರುವವನು: (ಗಂಭೀರವಾಗಿ) ನಮಗೆ ಉಪದೇಶ ಆಗಿದೆ.

ಹೆಂಗಸು : ಯಾರಿಂದ ?

---

೯೯. ಚದುರಂಗ – ಇಲಿಬೋನು – ಹಿನ್ನುಡಿ, ಜೆ.ಎಚ್.ನಾಯಕ, ಪು.೧೪.

[illegible]

ಅಗೆಯುವನು – ಬೈರಾಗಿಯಿಂದ

ಏರುವವನು – ಅಲ್ಲವೋ ..ಗೋಸಾಯಿಯಿಂದ.

ಹೆಂಗಸು – (ನಗುತ್ತ) ಬೈರಾಗಿ ಅಂದ್ರೂ ಒಂದೇ, ಗೋಸಾಯಿ ಅಂದ್ರೂ ಒಂದೇ . (ಇಬ್ಬರೂ ಪೆಚ್ಚಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವರು) ಅದು ಸರಿ. ನೀವಿಲ್ಲೇನು ಮಾಡ್ತಾ ಇದೀರಿ ?

ಅಗೆಯುವವನು – ಹುಡುತ್ತಾ ಇದೀವಿ.

ಹೆಂಗಸು – ಏನನ್ನ?

ಏರುವವನು – ಎಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆ.. ಹುಡುಕ್ತಾ ಇದೀವಿ ಅಂದ್ರ ಹುಡುಕ್ತಾ ಇದೀವಿ.

ಹೆಂಗಸು – ಏನನ್ನು ಅಂದೆ?

ಅಗೆಯುವನು – (ಯೋಚಿಸುತ್ತ) ಏನನ್ನ? ಏನನ್ನ? ಥೂ ಹೊಳೀತಾನೇ ಇಲ್ಲ. (ಏರುವವನ ಬಳಿ ಸಾರಿ) ಇವನೇ ! ಏನನ್ನು ನಾವು ಹುಡುಕ್ತಾ ಇರೋದು ?

ಏರುವವನು – (ಚಿಂತಿಸುತ್ತ) ನಾವು ಹುಡುಕ್ತಾ ಇರೋದು ಏನನ್ನ?[೧೦೦]

ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಸಶಕ್ತವಾಗಿವೆ ಎನಿಸಿದರೂ ಜೆ.ಎಚ್.ನಾಯಕರು 'ಇಲಿಬೋನು' ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ನಾಟಕ. ವಸ್ತುವಿನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಭರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ಹಂದರಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಾಲದೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುವ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಬಹುದಾದ ಅನುಭವ ಸಂಪತ್ತು ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕ ಭಾವಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆವರಿಸುವಂತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಗಂಭೀರವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.[೧೦೧]

''ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂದೊಡನೆ ಬರೀ ಮಾತಿನ ಜಾಲ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ಓದುಗರಿಗೆ ಹಾಗೆ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಹಾಗೆ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಕಲೆ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಕ್ರಿಯಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿತ್ತೋರಿಸುವ, ಕುಣಿತ – ಭಜನೆಗಳ ಉಪಯೋಗ, ಸಹಜವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡವರು – ಜಿ.ಎಚ್.ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅವರು ''[೧೦೨] ಎಂದು ಅವರ 'ಬಂಗಾರದ ಕೊಡ' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರ, ಪ್ರೊ.ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜಿ.ಎಚ್.ರಾಘವೇಂದ್ರರ 'ಬಂಗಾರದ ಕೊಡ' ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂದೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆದರೆ ಅಸಹಜವಲ್ಲದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೀಮ್ಯಾ, ಯಂಕ್ಯಾ ಇಬ್ಬರೂ ಮಾತನಾಡುವ ಧಾಟಿ ನೋಡಿದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆಲ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ನೆರಳು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ವಲ್ಪೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಮಾಯಾಜಾಲ ತೆಳ್ಳಗಾಗಿ

---

೧೦೦. ಚದುರಂಗ – ಇಲಿಬೋನು – ಪು.೧೪.
೧೦೧. ಅದೇ .. ಪುಟ.೬೩.
೧೦೨. ಜಿ.ಎಚ್.ರಾಘವೇಂದ್ರ – ಬಂಗಾರದ ಕೊಡ – ಪುಟ.

ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೆಟ್ಟುಹೋದ ಬಸ್ಸಿನ ಪ್ರಯಾಣಿಕರೆಲ್ಲ ಬಂಗಾರದ ಹಳ್ಳಿಗೇ ಹೊರಟವರು.

ಶಾರದಾ – (ಮೆಲ್ಲನೆ ಬಂದು) ಅಣ್ಣ ಇಲ್ಲಿಂದ ಬಂಗಾರದ ಹಳ್ಳಿ ಎಷ್ಟು ದೂರಾಕ್ಕೆತಿ ?

ಭೀಮ್ಯಾ – (ಗಾಬರಿ) ಹಾಂ ... ಬಂಗಾರದ ಹಳ್ಳೀನ ?

ಶಾರದಾ – ಹೌದು

ಯಂಕ್ಯಾ – ಯಾಕ ? ಅಲ್ಲಿಗೆ ಯಾಕ ಹೋಗಬೇಕವಾ ?

ಶಾರದಾ – ಅಲ್ಲೆ ನಮ್ಮಜ್ಜ ಇದಾನ

ಯಂಕ್ಯಾ – ಯಾರ್ನಿಮ್ಮಜ್ಜಾ ?

ಭೀಮ್ಯಾ – ಕುಬೇರಪ್ಪಾ ಹದಲ ... ? ಖರೇ ಹೇಳ ತಂಗಿ, ನೀ ನೋಡಿದ್ರ ನಮ್ಮ ಹಂಗ s ಅದ್ಕ s ಹುಡ್ಕೆಂತ ಹೊಂಟಿ ಹದಲ ? ನೀ ಏನ ಪೋಲಿಸ್ರಿ ಪೈಕೀ ಏನ್' ಪೋಲೀಸ್ರ ಶಿ.ಐ.ಡಿ. ಏನ್ ? ನಾವೂ ಕಥಿ ಓದೇವಿ. ಹಿಂದೀ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡೀವಿ.ಸಿ.ಐ.ಡಿ. ಹೆಂಗಿರ್ತಾರಂತ ನಮಗೂ ಗೊತ್ತೈತಿ. (ಬಂಗಾರದ ಕೊಡ)

ಹೀಗೆ ಅನೇಕರು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ತಿಳಿಯದ ಹಾಗೆ ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಭ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂಗಾರದ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಕ್ರಿಯೆ.

ಇಂಥ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ತುಂಬ ಸಹಜವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡು ಕುಬೇರಪ್ಪನ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭೀಮ್ಯಾ, ಯಂಕ್ಯಾ, ಶಾರದಾ ಹಾಗೂ ಗುಂಪಿನ ಇತರರ ಪ್ರೀತಿ, ಸಿಟ್ಟು, ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚು – ಒಕ್ಕಟ್ಟು–ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ ಕುಬೇರಪ್ಪ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಡಿಯಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲರ ತಂತ್ರದಿಂದ ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಟ್ಟ ಹುತಾತ್ಮನಾಗಿ , ಪ್ರವಾದಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವ ಕುಬೇರಪ್ಪ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕೊನೆಗೂ ಬಂಗಾರದ ಕೊಡದಲ್ಲಿ ಹಾವು, ಇದ್ದಲಿ, ಖಾಲೀತನಗಳು ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ಅರ್ಥ ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆ ಇದ್ದರೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಭೀಮ್ಯಾ, ಕುಬೇರಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಯಂಕ್ಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಹದಲ,ಹುಡಕ್ಯಂತ, ಪೈಕಿ, ಎಂಬಂತಹ ಧಾರವಾಡದ ಭಾಷೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವುದಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕಥೆಯ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಇಂಬು ಕೊಡುತ್ತಾ ರಂಜಿಸುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಬೇರಪ್ಪನ 'ಯಾಕ ಗಂಟ ಬಿದ್ದೀರಲೇ ಸೂಳೆಮಕ್ಕಳ' ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ, ಬೈಗುಳ – ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಲನೆ ಉಂಟುಮಾಡಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭೀಮ್ಯಾನ ಪಾತ್ರದ ಅವಕಾಶವಾದಿತನ, ಯಂಕ್ಯಾನ ಮುಂಗೋಪದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಆಕರ್ಷಕ ಎನಿಸುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಕೆಲವು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಅಸಹಜ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಅಸಂಗತ ಕಥೆ, ತರ್ಕವಿಲ್ಲದ ಹಂದರ, ಗುರಿ ಹಾಗೂ ಗತಿ ಇಲ್ಲದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾದರೂ, ಏನನ್ನೋ ಹೊಳೆಯಿಸುವ, ಮತ್ತೇನನ್ನೋ ತರ್ಕಿಸುವ ...

[illegible]

ಅತೀತವಾದದನ್ನು ಮಿಂಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ ಎನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಸಂಭಾಷಣಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಸಹಜವಲ್ಲದ ತರ್ಕರಹಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೇ ಪ್ರಧಾನ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಥೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಅಭಿನಯ ಅವಲಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಕಥಾ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸಂಭಾಷಣಾ ಚತುರತೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ :–

ಏಕಾಂಕ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಅಂಕದ ನಾಟಕ. ಹಲವು ಅಂಕಗಳಿರದೇ ಒಂದೇ ಅಂಕ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರದೇ ಇರುವುದು. ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇರುವಂತೆಯೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪ ಏಕಾಂಕಕ್ಕೂ ಇದೆ. ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೊಡ್ಡದು.ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಘಟನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಬಹಳ. ಆದಕಾರಣ ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಆಗಾಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ತಡವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಬಹುದು. ಕಥೆಯ ಹಂದರವೂ ಕೂಡ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಪರದೆಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳು ಅವುಗಳ ಬದಲಾವಣೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದರೆ, ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಹಾಗೂ ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲೂ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಇವೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಬೇಗ ಸಾಗಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ರಸ ಹಾಗೂ ಪೋಷಕ ರಸಗಳು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತಲೂ ರಚನಾ ರೀತಿ ಹಾಗೂ ತಂತ್ರಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಹಲವು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಿಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಒಂದೇ. ಒಂದು, ಎರಡು ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದ್ದವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿರಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದು, ಅಷ್ಟು ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಸತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟಗೊಂಡು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಗೇ ಇಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಕರ್ಷಕ ಮಾದರಿಯ ಆರಂಭ ; ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತಾಯಗಳು ಏಕಾಂಕದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದಂತೆ ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಣ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಈಹಾಮೃಗ, ವೀಥಿ, ಪ್ರಹಸನ ಎನ್ನುವ ಇವನ್ನೇ ಏಕಾಂಕದ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಭರತನ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಏಕಾಂಕ ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಸನ ದೂತವಾಕ್ಯ, ಮಧ್ಯಮ ವ್ಯಾಯೋಗ, ದೂತಘಟೋತ್ಕಚ, ಕರ್ಣಭಾರ ಹಾಗೂ ಊರುಭಂಗ ಈ ಐದೂ ಏಕಾಂಕದ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳು :

ವ್ಯಾಯೋಗ – '' ಖ್ಯಾತೇತಿವೃತ್ತೋ ವ್ಯಾಯೋಗಃ ಖ್ಯಾತೋದ್ಧತನರಾಶ್ರಯಃ
ಅಸ್ತ್ರೀನಿಮಿತ್ತಸಂಗ್ರಾಮೋ ಜಾಮದಗ್ನ್ಯಜಯೇ –ಯಥಾ
ಏಕಾಹಾಚರಿ ತೈಕಾಂಕಃ ... ...''

ಭಾಣ – '' ಭಾಣಸ್ತು ಧೂರ್ತಚರಿತಂ ಸ್ವಾನುಭೂತಂ ಪರೇಣ ವಾ
ಯತ್ರೋಪವರ್ಣ ಯೇ ದೇಕೋ ... ...
ಸಃ .... ಬೋಧನೋಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯುಕ್ತಿ ಕುರ್ಯಾದಾಕಾಶಭಾಷಿತೈಃ''

ಅಂಕ – '' ಉತ್‌ಸೃಷ್ಟಿಕಾಂಕೆ ಪ್ರಖ್ಯಾತಂ ವೃತ್ತಂ ಬುಧ್ಯಾ ಪ್ರಪಂಚಯೇತ್
... ... ನೇತಾರಃ ಪ್ರಾಕೃತಾ ನರಾಃ ''

ವೀಥಿ – ....
.... ಏವಂ ವೀಥೀ ವಿಧಾತವ್ಯಾದ್ವೈಕಪಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಜಿತಾ. ''

ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ರಸ, ಪಾತ್ರ, ಸಂಖ್ಯೆ ಪಾತ್ರಗಳ ದರ್ಜೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳಿಂದಲೇ ಈ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೂ ಮಾತೂ ಇಂದಿನ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗರು.[೧೦೩] ಆದುದರಿಂದ ಈ ಏಕಾಂಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಯಾವ ಸಮಂಜಸ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗದು. ವ್ಯಾಯೋಗದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ. '' ಏಕಾಹಾ – ಚರಿತೈಕಾಂಕಃ '' – ಎಂದರೆ ಒಂದು ದಿನದ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು., ಎಂದರೆ ಒಂದು ಅಂಕವುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು. ಆದರೆ ಇಂದು ಏಕಾಂಕವೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ದಿನದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಸ್ತುವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕದ ನಾಟಕದ ವಿಧ ಇದ್ದಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು.

ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕದ ಹುಟ್ಟು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿದೆ. ಆಂಗ್ಲ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ತಾವೂ ಏಕಾಂಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶಾಲೆ–ಕಾಲೇಜು–ಸಂಸ್ಥೆ–ಸಮ್ಮೇಳನ ವೊದಲಾಗಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ನೆರೆಯುವಲ್ಲೆಲ್ಲ ಏಕಾಂಕಗಳ ಪ್ರಚಾರ ಹಬ್ಬಿತು. ಒಂದೆಡೆ ಐದಾರು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸಿದ ಸಣ್ಣ ಕಥೆ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಚುಟುಕಾದ ಬರೀ ಸಂಭಾಷಣೆ. ಇವು ಏಕಾಂಕ ಎನಿಸಿಕೊಂಡು ಮೆರೆಯತೊಡಗಿದವು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು.

---

೧೦೩. ಸಂ. ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ – ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ – ಸಂಪುಟ ೮ . ಪು.೮೪೨.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

'ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ' ನಾಟಕ ವಿದ್ಯೆಯ ಒಂದು ಅಂಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು – ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ, ಕಾಲೈಕ್ಯ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ. ಅದೇ ಪ್ರಕಾರ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಮೂರೂ ಐಕ್ಯಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಮೂರು ಅಂಕದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಸೆಟ್‌ಗಳು ಸಾಕಾದರೆ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಸೆಟ್. ಅಂದರೆ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಒಂದೇ ಸಮಯದ ವಿಧಾನ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವುದಲ್ಲದೇ ಏಕಾಂಕದ ಲಾಘವ ಹಾಗೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೆಣೆದ ನಾಟ್ಯಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಸ್ಥಾನ, ಸಮಯ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯ ಇವುಗಳ ತ್ರಯ ಉಂಟಾಯಿತು.

ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹವಣಗಳಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಏಕಾಂಕದ ಪ್ರವೇಶಗಳು ಎಷ್ಟಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಗಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಏಕಾಂಕವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟಗೊಂಡು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಕರ್ಷಕ ಮಾದರಿಯ ಆರಂಭ, ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತಾಯಗಳು ಏಕಾಂಕದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು.[೧೦೪]

ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ, ಫ್ರಾನ್ಸದೇಶದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳ ರಚನೆ ಉನ್ನತ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕದ ಮೊದಲು ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಏಕಾಂಕವನ್ನು 'ಕರ್ಟನ್‌ರೈಸರ್' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ಶಕ್ತಿ–ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಆರಂಭದೆಸೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಟ–ನಟಿಯರು ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಆಧಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬರುಬರುತ್ತಾ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಉಂಟಾಯಿತು. ಜಾರ್ಜ ಬರ್ನಾರ್ಡ ಶಾ, ಗಾಲ್ಸವರ್ದಿ' ಯೇಟ್ಸ ಬ್ಯಾರಿ, ಸಿಂಗ್, ನೋಮಿಲ್ ಕವರ್ಡ ನಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಏಕಾಂಕಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಈಗ ಇಂಗ್ಲಂಡ, ಅಮೇರಿಕಾ, ಯೂರೋಪ ಖಂಡದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಕಾರ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇಈ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದು, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಬೇಸತ್ತಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನ ತಾವೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಆಸೆಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಏಕಾಂಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಭಾಗವಹಿಸತೊಡಗಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲೂ ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯ ಮಾಲೆಗಳಿವೆ. ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದವು. ದುರಂತ, ಸುಖಾಂತ, ಪ್ರಹಸನ, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಇಂಥ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, ಸಂಸ, ನಾ.ಕಸ್ತೂರಿ, ಅ.ನ.ಕೃ.ಮೊದಲಾದವರು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

---

೧೦೪. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ , ಪು.೪೩೫.

ಸಂಸರು ಮೈಸೂರು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು 'ಬಿರುದಂತೆಂಬರಗಂಡ ' – ಎಂಬ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕವನ್ನೇ ರಚಿಸಿದರು. ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ರಚನೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ಹೀಗಿದೆ –

ಮಹಾರಾಜ – ಆತನಾರು ?

ಬೋರೆ – ಅವನ್ ನಮ್ ಅಪ್ಪಣ್ಣ, ಮಾಸ್ವಾಮಿ.

ಮಹಾರಾಜ – ಅಪ್ಪಣ್ಣ! ... ಆವೂರು ನಿಮ್ಮದು?

ನಂಜಸೆಟ್ಟಿ – ಮಹೀಶೂರಪುರ ನನ್ನ ಸ್ಥಳ ಮಹಾಸ್ವಾಮಿ.

ಮಹಾರಾಜ – ಮಹೀಶೂರಪುರ !

ನಂಜಸೆಟ್ಟಿ – ಮಹಾಸ್ವಾಮಿ, ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ ಶ್ರೀಮನ್ಮಹೀಶೂರ ಪುರವರಾಧೀಶ್ವರ ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾರಾಜ ಶ್ರೀ ಇಮ್ಮಡಿ ತಿಮ್ಮರಾಜ ಒಡೆಯ ಮಹಾಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪ್ರಜೆ ನಾನು .

ಮಹಾರಾಜ – (ಪ್ರಫುಲ್ಲನಾಗಿ) ಹೂಂ. ನೀನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದೇನು ?

ನಂಜಸೆಟ್ಟಿ – (ಕಯ್ಯೊದ್ದಿರಿ) ನಮ್ಮದು ಕಡಲೆಯ ವ್ಯಾಪಾರ ಮಹಾಸ್ವಾಮಿ.

ಮಹಾರಾಜ – ಎಂದರೆ, ನೀನೇ ನಂಜಸೆಟ್ಟಿಯೇನು ?[೧೦೫]

ಸಂಸರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು , ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಾಗಿ ಬಹಳ ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ''ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿದು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಎಷ್ಟು ಎಚ್ಚರವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದರೆ ಒತ್ತುಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತಿರಬೇಕು ಎಂದುಕೊಂಡು ಸಂಸರು ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವರಲ್ಲ, ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯೂ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ಕವಿಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ರೀತಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಸರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಾಗ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನೀಡಿದವರು ಸಂಸರು.[೧೦೬] ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅ.ನ.ಕೃ. ಅವರ 'ಅನುಗ್ರಹ' ನಾಟಕವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

---

೧೦೫. ಸಂಸ – ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ – ಸಂ.ಬಿ.ವಿ.ವೈ. ಪುಟ ೭೭
೧೦೬. ಸಂ. ಬಿ.ವಿ.ವೈ – ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಕಳು – ಪುಟ. ೨೬–೨೭

ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ 'ನಮ್ಕ್ಳಬ್ಬು' ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ನಡೆದ ಮಾತಿನ ಆರ್ಭಟಿಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಮತ್ಕೃತಿ ಅಡಗಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೈ ತೊಳೆದುದರ ಮಹತ್ವ ಕೊನೆಗೆ ತಿಳಿಯುವದು. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ಇಂಗ್ಲಿಷ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರು. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಕರುಣಾಪೂರಿತ ನಗೆಯಿಂದ ಬಯಲಿಗೆಳೆದವರು. ಒಂದು ಚಮತ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ 'ನಮ್ಕ್ಳಬ್ಬು' ಏಕಾಂಕದ ಉದಾಹರಣೆ–

ರಂಗಣ್ಣ – Come on dear boy (Leads him to a teapoy with chairs around. The two seat themselves)

ರಂಗಣ್ಣ – ಶಾಸ್ತ್ರೀ (Shastry comes up with a Sir ?) ಏನ್ tiffinಊ ?

ಶಾಸ್ತ್ರಿ – ಇಷ್ಹೊತ್ತಿಗೆ ? ಏಳೂವರೆ ಆಗ್ತಾ ಬಂತು. ಆದರೆ ಮಹಾಸ್ವಾಮಿ ತರ್ಸೇ ಬಿಡ್ತೆನೆ ತಡ ಇಲ್ದೆ... ಬುಳ್ಳೂ ಭವನ ಇದೆ ಪಕ್ಕದ್ಲೆ. coffee, tee ಇಲ್ಲಾ crush ಗಳೋ ?

ಅಶ್ವಥ್ – ಇದೇನ್ರಂಗೂ ! ನಿಮ್ಮಟವನ್ನಲ್ಲಿ ದಿನಾದಿನಾ ದುಡ್ಡು ಕಸಬ್ನ ಮರ್‍ಯೋಕೆ ನಿಮ್ಕ್ಳಬ್ನಲ್ಲಿ ಬ್ರೇನ್‌ಗೆ ರೇಟೂ, ರಿಕ್ರಿಯೇಶನ್ನು ಅಂಬೋದ್ನ ಡೆಮಾನ್ಸ್ಟ್ರೇಟ ಮಾಡೋಕೆ ಕರ್‍ಕೊಂಡ್ಬಂದ್ನನ್ಗೆ... ಟಿಫಿನ್ ಏನೂ ? ಟೀ ಏನೂ ಇಷ್ಹೊತ್ಗೆ ?

ರಂಗಣ್ಣ : All right Aswath (to Sastry) two crushesoo orangeಊ[೧೦೭]

ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಇಂದು ನಮಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ತೋರಬಹುದಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಅಥವಾ ಸಂಬದ್ಧತೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲವಾಗಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮೇಲೆ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ಬೀರಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಭಾವ ತುಂಬ ಮಹತ್ತರವಾದುದು. ಇವರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ಅನೇಕರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರಾದರೂ ಯಾರೂ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕನ್ನಡಾಂಗ್ಲೊ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉರ್ದು, ತೆಲುಗು ತಮಿಳುಗಳ ಬೆರಕೆ ಬೇರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳ ಜ್ಞಾನ ಇದ್ದವರೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಬೇಕೆಂದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇಂಥವರಿಗೇ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'racy dialogue' ಇರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಗತಿಗೆ ಭಂಗ ಬರುವುದಿಲ್ಲ– ಎಂದು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಡಿ.ವಿ.ಪೋತದಾರ ಅವರು.[೧೦೮]

ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗ ಚಳುವಳಿಯನ್ನೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರು. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ

---

೧೦೭. ಕೈಲಾಸಂ – 'ನಮ್ಕ್ಳಬ್ಬು' – ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು. ಸಂ. ಎಚ್.ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ – ಪುಟ ೪೬೯.

೧೦೮. ಡಿ.ವಿ.ಪೋತದಾರ – ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು – ಉಪನ್ಯಾಸ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ – ಕ.ವಿ.ವಿ., ಪುಟ ೬೬.

ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಕೈಹಾಕಿದರು. ಇಬ್ಬರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದವರು. ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರೇರಿತರಾದವರು. ಕೈಲಾಸಂ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಆ ಭಾಗದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಮನೆಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಆ ವರ್ಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಮಾಜದ ಪಿಡುಗುಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡರು. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಗೂ ಹರಿತವಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಚುಚ್ಚಿದರು, ಮೂದಲಿಸಿದರು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ಊರ್ಧ್ವಮೂಲ, ಅಧಃಶಾಖ, ನಿರುತ್ತರ ಕುಮಾರ, ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ ಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ ೧೯೫೩ರಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದು. ನಾಟಕದಲಿ 'ಸೂಚಿದೃಶ್ಯ' ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳೆಂಬ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಿವೆ. ಸೂಚಿದೃಶ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರದು. ಇಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಮೇಘರಾಜರ ಸಂವಾದಗಳಿವೆ. ಇಂದ್ರ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಮೇಘರಾಜ ನಟನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ – ''ಮರ್ತ್ಯಜೀವಿಯ ಪರೀಕ್ಷಾ ಸಂಧಿಕಾಲವಿದು'' ಎಂಬ ಇಂದ್ರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಮೂರ್ತಿ ಇವರ ಸಂವಾದವಿದೆ. ಈ ಮೂರ್ತಿ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಆಗಿರದೇ ಅವನ ಅಂತರಾತ್ಮವೇ ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಚಂಡಾಲನಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಆಹಾರವನ್ನು ಕಳ್ಳತನದಿಂದ ತಾನೇ ತಿನ್ನಬೇಕೆನ್ನುವ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಆಪದ್ಧರ್ಮದ ತಿರುಳಿದೆ.

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ – ಲೋಕ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ತಪಸ್ಸನ್ನಾಚರಿಸಿದವ ನಾನು. ನನ್ನಿಂದಲೇ ಲೋಕ ಉಳಿವುದು. ನನ್ನಿಂದಲೇ ಯುಗ ಬದಲಾಗುವುದು . ನಾನು ಬದುಕಿದರೆ ಲೋಕ ಬದುಕುವುದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಲೋಕದ ಆಹಾರಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ಬಾಧ್ಯಸ್ಥ ನಾನು.

ಇಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಚಾಂಡಾಲರ ನಡುವಿನ ಸಂವಾದವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಚ್ಚು–ಕಡಿಮೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ''ದೇವಿತಂ ಮರಣಾತ್ ಶ್ರೇಯೋ ಜೀವನ್ ಧರ್ಮಮವಾಪ್ನುತೇ'' ಎನ್ನುವುದು ಶಾಂತಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ವಾದದ ತಿರುಳು – ''ತಿಂದರೆ ಬದುಕುವೆ ಎಂಬುದು ಭ್ರಾಂತಿ ' ಎನ್ನುವುದು ಚಾಂಡಾಲನ ಮುಖ್ಯ ಮಾತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಆಪದ್ಧರ್ಮ' ಚಾಂಡಾಲನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ' ವಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಏಕಾಂಕದ ಕೊನೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಇಂದ್ರ ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಇಂದ್ರ – ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನಂತಹವನೂ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧನಾದನಲ್ಲವೆ? ಇಂದು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಸೋತಿತು ಮಾನವ ಕುಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಕರತಲ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ತುಂಬುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದವರು.[೧೯]

೧೧೯. ಪ್ರೊ. ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ –'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' – ಪುಟ. ೩೧೧.

ಶ್ರೀರಂಗರಂತೆಯೇ ಕವಿ ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಧ್ವನಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯದ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ತಿದ್ದುವ, ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅಣುಕಿಸಿದರು. ಅವರ 'ಸಾಯೋ ಆಟ' , 'ಜಾತ್ರೆ ' ಮೊದಲಾದ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದು ನೋಡಬಹುದು.

'ಜಾತ್ರೆ' ಒಂದು ಹುಚ್ಚಾಟ. ಪ್ಲೇಗಿನ ಪಿಡುಗು ಈ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಅಂಟುರೋಗವಾದ ಪ್ಲೇಗು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ , ಮನೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ ಹಬ್ಬಿ ಊರಿಗೆ ಊರೇ ನಾಶವಾಗಿ ಹೋಗುವಂಥ ಸಂದರ್ಭ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಹುಚ್ಚಾಪುರದ ದೊರೆ ಜಾತ್ರೆ ನಡೆಸಿಯೇ ಬಿಡುವೆ ಎಂದು ಹಟ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣ ರಾಜ್ಯದ ಆರ್ಥಿಕ ಲಾಭ ಆ ಲಾಭಕ್ಕಾಗಿ ಊರ ಜನರನ್ನು ಬಲಿಕೊಡಲು ಸಿದ್ಧ. ಊರಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತಿರುವ ಇಲಿಗಳು ಗಂಟು ಬೇನೆಯವಲ್ಲ ಎಂದು. ಅಧಿಕಾರದ ಬಲದಿಂದ ಕಾರಭಾರಿ ಮತ್ತೆ ಡಾಕ್ಟರ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ದೊರೆಗೇ ಪ್ಲೇಗು ತಗಲುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಕಂಗಾಲಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ದೊರೆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗಿನ ಸುದ್ದಿ ಸಾರಲು ಹೇಳಿ ಜನರನ್ನು ಊರು ಬಿಡಲು ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಕೊನೆಯ ಮಾತುಗಳು –

ದೊರೆ : ನನಗೆ ಪ್ಲೇಗಾಗಿದೆ ? (ಬಿದ್ದು ವಿಕಾರವಾಗಿ) ಊರೊಳಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ಇಲಿಗಳನ್ನು ಕೊಂದುಬಿಡಿರಿ. ಕಾರಭಾರಿಗಳೇ ಇಲಿಗಳೆಲ್ಲಿವೆ ?

ಕಾರಭಾರಿ : ದೊರೆಸಾನಿಗಳು ಒಳಗೆ ಬರಲು ಅಪ್ಪಣೆಗಾಗಿ ಕಾದಿದ್ದಾರೆ. ಜನರು ಊರು ಬಿಡಲು ಕಾದಿದ್ದಾರೆ.

ದೊರೆ : ಕಾರಭಾರಿಗಳೇ, ಇನ್ನೇನು ದೇವರ ಜಾತ್ರೆಯೋ, ದೊರೆಗಳ ಪ್ರೇತಯಾತ್ರೆಯೊ! ಡಾಕ್ಟರೇ, ಊರ ಜನರಿಗೆ ಊರು ಬಿಡಲು ಹೇಳಿರಿ. ಜೀವನ ಜಾತ್ರೆ ಹೊರಡಲಿ. ಡಾಕ್ಟರೇ ನಿಮಗೆ ಬುದ್ಧಿಯಿಲ್ಲ, ಹೆದರಿಸಿದರೆ ಹೆದರಿಬಿಡುತ್ತೀರಿ. ಸತ್ತರೂ ಸತ್ಯ ಬಿಡಬಾರದು. ನಾನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ – ಇದು ಪ್ಲೇಗು.

ಡಾಕ್ಟರು : ಸರಕಾರ ಹೇಳಿದ್ದೇ ಸತ್ಯ. ದೇವರು.[೧೧೦]

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಮಾತಿನ ಜಾಣ್ಮೆಯೇ ನೋಡುಗರನ್ನು ವಾಚಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಡಾಕ್ಟರರು ಊರಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ದೊರೆಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಲು 'ನಿನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ನಾಲ್ಕು ಜನರು ಗಂಟು ಎದ್ದು ಸತ್ತರು' ಎಂದಾಗ. ದೊರೆ 'ಅವರಿಗೆ ಔಷಧ ಯಾರು ಕೊಟ್ಟರು' ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ 'ನಾನು ದೇವರು' ಎಂಬ ಡಾಕ್ಟರನ ಮಾತಿಗೆ ದೊರೆ ಕೂಡಲೇ 'ಹಾಗಾದರೆ ಅವರು ಸತ್ತಿದ್ದು ಗಂಟಿನಿಂದಲ್ಲ' – ಎಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿನ ಕುಹಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಆಸ್ವಾದಿಸಬಹುದು – ಈ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆ ಪ್ಲೇಗಿನ ಕಾಲದ್ದು ಎಂದು ತೋರಿದರೂ ಅದು ಸೀಮಿತ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ. 'ಬುದ್ಧಿ ಇದ್ದವರು ಹೇದರಿಸಿದರೆ ಹೆದರಬಾರದು. ಸತ್ತರೂ ಸತ್ಯ ಬಿಡಬಾರದು' ಎಂದು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ದೊರೆ ಹೇಳಿದ್ದೇ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಧಾರವಾಡದ ಅಪ್ಪಟ ದೇಸೀ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶ್ಲೇಷ.

---

೧೧೦. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ – 'ಜಾತ್ರೆ' – ಪುಟ ೧೩.

ಮಂದಿ ಮದುವೆ, ಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳು ಮಂದಿ ನಾಟಕ – ಶಬ್ದಗಳ ಜಾಲದಲ್ಲಿನಂತೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದಲೀಲೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿವೆ. ಸಾಯೋ ಆಟ, ಉದ್ಧಾರ, ಮುಂತಾದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂತೆಯೇ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದಿಗ್ಗಜರೆನಿಸಿದವರು. ಕಾರಂತರು ಏಕಾಂಕಗಳಿಗಾಗಿ ಪದ್ಯ–ಗದ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡವರು. ಗೀತ–ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆದರು. ಇನ್ನು ಗದ್ಯ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅವರ ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು. ಸುಶಿಕ್ಷಿತ, ಶ್ರೀಮಂತ ಕನ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳ ವಿವಾಹದ ಜಾಹೀರಾತು ನೋಡಿ ಒಬ್ಬ ಮಧ್ಯ ವಯಸ್ಕ ಇಬ್ಬರು ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಯುವಕರು ಅವಳ ಮನೆಗೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ಯೆಯೇ ಸೇವಕನ ವೇಷದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಏಮಾರಿಸಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ವಭಾವದ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ 'ಗುಮಾಸ್ತನೊಬ್ಬನು ಬೇಕು ಎಂದು ಜಾಹೀರಾತು ನೀಡಿದ್ದೆವು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತಾವು ಬಂದಿರಬೇಕು' ಎಂದು ಕನ್ಯೆ ಸೂರ್ಯಕುಮಾರಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಬೇಸ್ತುಬಿದ್ದ ಮೂವರೂ ಉತ್ತರ ತಿಳಿಯದೇ ಒದ್ದಾಡಿ, ಕೊನೆಗೆ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವ ವರನನ್ನು ನೋಡಿ ತಾವು ಪೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ –

ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ : ಅವಳು ಅವನಲ್ಲವೆ ರಾಯರೆ ! ಅವನೇ ಅವಳಲ್ಲವೆ, ರಾಯರೆ ?

ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ : ಏನೆನ್ನುತ್ತೀರಾ – ಅವನು, ಅವಳು ; ಅವಳು, ಅವನು ಎಂದು –

ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ : ಅದೂ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಮದುವೆಯಾಗುವ ಚಪಲ. ದೊಡ್ಡವರ ಮನೆಯ ಹೆಣ್ಣು, ದುಡ್ಡು ಸಿಕ್ಕಿತು ಎಂದು ಬಾಯಿ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದಿರಿ, ಕುಳಿತಿರಿ – ವೊದಲು ಕೆಲಸದವನ ಹಾಗೆ ವೇಷ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಮುಖವೂ ಅವಳ ಮುಖವೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ನಿಮಗೆ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲವೋ , ಆಮೇಲೆ ಅವರ ಮನೆಯ ಜಗಲಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಏನೇನೋ ಆಡಿದಿರಲ್ಲ!

ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ : ಏನು ಕೆಲಸದವನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮಾತನಾಡಿಸಿದ್ದು ಅವಳೆ ! ಅವಳೆ !

ರಾಜಶೇಖರ : ಆ ಹುಡುಗನೆ !

ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ : ಆ ಹುಡುಗಿ .... ಇನ್ನಾದರೂ ಹಗುರ ಮಾತನಾಡಿ.

ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ : What a situation

ಜವರ : (ಹೊರಗಿನಿಂದ ಒಂದು ಕಾರು ಬಂದು ನಿಂತು ಹಾರ್ನ ಸದ್ದು) ಏನು ಇನ್ನು ಪೆಂಗರ ಹಾಗೆ ನಿಂತಿದ್ದೀರಿ. ಕಾಫಿ ಕುಡಿದಾಯಿತು, ಅರ್ಜಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿ ಎಂದು ಅಮ್ಮಾವರು ಹೇಳಿದರೆ ನಿಂತೇ ಇದಿರಲ್ಲ..[೧೧೧]

೧೧೧. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ – 'ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು' – ಸಾಹಿತ್ಯ ಶ್ರೇಣಿ ಸಂಪುಟ ೨೬ – ಪುಟ. ೧೮೫, ೮೬.

ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಭಾಷೆಯ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕ 'ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು' ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಹಸನದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ವಾಚಾಳಿಯಾದ ಈ ನಾಟಕ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕದಂತೆ. ಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೇಳಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಇದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕರು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಯುದ್ಧುಕೊಂಡರು. 'ಸ್ಕೂಲು' 'ಕಾಲೇಜು' ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದವು. ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಸರಳವಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣದ ಹೊರೆ ಇಲ್ಲದ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ಈ ರೀತಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಎನ್ಕೆ , ಕ್ಷೀರಸಾಗರ, ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾವ್, ಎ.ಎಸ್.ಮೂರ್ತಿ. ನಾ.ಕಸ್ತೂರಿ, ಟಿ.ಸುನಂದಮ್ಮ , ದಾಶರಥೀ ದೀಕ್ಷಿತ್, ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ , ಎಸ್.ಎನ್.ಶಿವಸ್ವಾಮಿ ಮುಂತಾದವರು.

ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾಗತೊಡಗಿದವು. ಈ ಮೂಲಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾದವು. ಚದುರಂಗ, ನ.ರತ್ನ ಲಂಕೇಶ, ಚಂಪಾ, ಕುಸನೂರ ಮೊದಲಾದವರು ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆದರು. ಹೀಗೆ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಅಸಂಗತ ಶೈಲಿಯ ಏಕಾಂಕಗಳೂ ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದವು. ಲಂಕೇಶರ 'ತೆರೆಗಳು' ನಾಟಕ ಅಸಂಗತ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ತೆರೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುತ್ತ ಮೂವರು ಬಂದು ಅವನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕುಶಲ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತ ಆತ್ಮೀಯರಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತ ಅವನ ಬಾಳಿನ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೆಸರಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಮೂವರಿಗೆ ಕಂಠಿ, ವಿಟ್ಟ ಮತ್ತು ಕಿಟ್ಟಿ ಎಂದು ಹೆಸರಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮೊದಲು ಬಿಗುಮಾನದಿಂದ ಮಾತನಾಡಿದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ತನ್ನ ಪಾಪವನ್ನು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಕುಗ್ಗಿ ದೈನ್ಯದಿಂದ ದಿಕ್ಕುಗೆಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ –

ಕಂಠಿ : ಚೀರಬೇಡ ಆಮೇಲೆನಾಯಿತು ಹೇಳು.

ವಿಟ್ಟ : ಬೊಗಳೋಕೆ ಶುರುಮಾಡು. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬೊಗಳ್ತಾ ನಿಲ್ತು. ಅದೂ ಎಲ್ಲಿ? ನಮ್ಮ ಕ್ಲಾಸಲ್ಲೊಂದು ಕಡೆ – ಎರಡು ಜಡೆ, ಮುದ್ದು ಮುಖ, ಫಳಫಳ ಕಣ್ಣು ಇದ್ವು ಗೊತ್ತಲ್ಲ – ಅಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕಿರಿಚ್ತು.

ಕಂಠಿ : ಅದೂ ಹೇಗೆ ? ಎಲ್ಲಾ ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿದ ಹಾಗಿದೆ – ದೇಶ ಅಂದ್ರೇನು , ಜಾತಿ–ಮತ–ಪಂಥಗಳ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತ ಒಂದು ಬಾಂಧವ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ. ದೇಶಪ್ರೇಮ ಅಂದ್ರೇನು ಒಂದು ನಾಡಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ನನ್ನವರು ಅಂತ ತಿಳಿದು ಅವರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ಕೇಸರಿಯ ಹಾಗೆ ಹೋರಾಡೋದು. ನಿಷ್ಕಾಮ ಕರ್ಮಿಯಾಗಿ ಹೋರಾಡೋದು. ಆತನ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಹೋರಾಡೋದು. ಕಾಮ ಅಂದ್ರೇನು, ಕರ್ಮ ಅಂದ್ರೇನು, ಕಾವ್ಯ ಅಂದ್ರೇನು ಕಾಡು ಅಂದ್ರೇನು.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಕಿಟ್ಟಿ : ಟ್ಯಾಕ್ಸ ಅಂದ್ರೇನು, ಥಾಕ್ಸ ಅಂದ್ರೇನು, ಹಾಕ್ಸ ಅಂದ್ರೇನು–[೧೧೨]

ಲಂಕೇಶರ ಈ ನಾಟಕ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಕೇತಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಈ ತೆರೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಗಳ ಪ್ರತಿಮೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿದೆ. ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದ ನಾಯಿ ತಳಿಗಳ ವಿವರ, ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಅವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ , ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಕಂಠಿ, ಕಿಟ್ಟಿ, ವಿಟ್ಟಿ ಇವರು ಪೋಲಿಸ್ ನಾಯಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಲಂಕೇಶರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮಾತೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತೇ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಲಂಪಟತೆ ಇಲ್ಲ. ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಿದ್ದು ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚಾದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಉಪಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಲಂಕೇಶರ ಈ ನಾಟಕದ ಮಾತು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅದು ಹಾಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು. ಅದನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಒಗೆಯುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಲಂಕೇಶರ 'ತೆರೆಗಳು' ಈ ನಾಟಕದಿಂದ ಶುರುವಾಗಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಅವರ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿಯ ವರೆಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಂಚಲನ ನಡೆಯಿತು. ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ನಿಜವಾದ ಸತ್ವ ಹೊಮ್ಮಿತು. ಹರಿತವಾದ ನೇರ ವಿಚಾರ ಸರಣಿಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದವು. ಇದನ್ನು ಖ್ಯಾತ ಭಾಷಾತಜ್ಞ ಡಾ.ಎಸ್.ಎಸ್.ಅಂಗಡಿಯವರು ಕ್ಲೀಷೆಯಾದ ರಾಚನಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ಸುಳಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಘಟನಾವಳಿ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಹಗರಣದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಸಮಾಜದ ಗಂಭೀರ ಸ್ತರಗಳ ಸ್ಪರ್ಶ ಮಾಡುವಂತಾಯಿತು' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ ಒಂದು ಕುತೂಹಲಭರಿತ ಸತ್ವಯುತವಾದ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಅವರಿಗಿರುವ ಹಿಡಿತ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿನ ಕುಶಲತೆ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಸಶಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಕುಂಟ, ಕುರುಡ, ಕೆಪ್ಪ ಇವರು ವಿಕಲಾಂಗ ಚೇತನರು. ಆದರೆ ಈ ಅಂಗವಿಕಲತೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮೂವರಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಚಂಪಾ ಅವರು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕರಾಳತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುಂಟನು ಕುರುಡನಿಂದ ವಾಚನ್ನು ಪಡೆದು ಆ ವಾಚಿನ ಮುಳ್ಳಿನ ಚಲನವಲನವನ್ನು ನೋಡಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು .

ಆಹಾ ..... ಸಣ್ಣ ಮುಳ್ಳು ನೋಡ್ರಿ
ಹ್ಯಾಂಗ ಕುಂಟಲಪಿ ಆಡತತಿ
ಉದ್ದನ್ನ ಮುಳ್ಳ ನೋಡ್ರಿ
ಸರ್ಕಸ್‌ನಾಗಿನ ಕುದರೀ ಹಾಂಗ ಹ್ಯಾಂಗ ಸುತ್ತ ಹೊಡೀತೇತಿ
ಈ ಗಿಡ್ಡ ಮುಳ್ಳ ನೋಡಿರೋ

---

೧೧೨. ಲಂಕೇಶ್ – 'ತೆರೆಗಳು ' ಪುಟ.೪೦೫.

ಹೊಟ್ಟೀಲಿದ್ದ ಹೆಣಮಗಳಂಗ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕತತಿ.
ಅಬಾಬಾಬಾಬಾ ......

ಕುರುಡ : ಮುಟಗ್ಯಾಗ ಮುಚಗೊಂಡು ನೋಡೋ ಕುಂಟಾ . ನೀರ ಹತ್ತಿನ ಕಾವಳದಾಗ ಹಸರು ದಾಳಿಂಬರ ಕಾಣಸ್ತಾವು.

(ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿನ ವರೆಗೆ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದ ಕೆಪ್ಪ ಕುರುಡನಿಂದ ವಾಚು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುವನು)

ಕೆಪ್ಪ : ತಾ ಇಲ್ಲೆ ಅದನ (ಕಿವಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವನು) .. ಇದು ಬಂದ ಆಗೇತಿ.

ಕುರುಡ : ಅಧೆಂಗ ಹೇಳ್ತೀಯೋ ಕೆಪ್ಪಾ ?

ಕೆಪ್ಪ : ಕಿವಿಗೆ ಹಚಗೊಂಡು ಕೇಳರ ಕೇಳಲೇ ...[೧೧೩]

ಹೀಗೆ ಆ ವಿಕಲಾಂಗರು ಪರಸ್ಪರರ ದೈಹಿಕ ನ್ಯೂನತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ತಮಾಷೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವರು. ಹೀಯಾಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಂ.ಪಾ.ಅವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಅಚ್ಚ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸುತ್ತಲಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕೇವಲ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಬಳಕೆಯಾಗದೇ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿದೆ. ಇಂಥ ಭಾಷಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಪಕಗಳು ಲೇಖಕರ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥ ವಲಯಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಏರಿಳಿತ, ಭಾವ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಚಂಪಾ ಅವರ ಈ ನಾಟಕ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.[೧೧೪]

ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ೬೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆ ಎನ್ಕೆ ಅವರು ೫೦ರಷ್ಟು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನೇ ಬರೆದರು. ಕಂಬಾರ, ಕಾರ್ನಾಡ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಪು.ತಿ.ನ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ ಬೇಂದ್ರೆ, ವಿಜಯಾ, ಎಂ.ಎಸ್.ಕೆ.ಪ್ರಭು ಅವರ 'ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ' ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು, ವ್ಯಾಸ ದೇಶಪಾಂಡೆ, ಜಿ.ಎಚ್.ರಾಘವೇಂದ್ರ, ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ, ವೈದೇಹಿ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ, ರಂ.ಶ್ರೀ.ಮುಗಳಿ, ಎಚ್.ದುಂಡೀರಾಜ, ನಾ.ಡಿಸೋಜ, ಹೀಗೆ ನೂರಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ಆಗಾಗ ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬರೆದವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಏಕಾಂಕದ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ, ಶೈಲಿ, ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕರ್ಟನ್ ರೇಸರ್ ಆಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡವು. ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನರಂಜನೆಗೆ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಗಂಭೀರ

---

೧೧೩. ಚಂ.ಪಾ. – ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ – ಪುಟ ೧೭.
೧೧೪. ಡಾ. ಎಸ್.ಎಸ್.ಅಂಗಡಿ – 'ಚಂಪಾ ನಾಟಕ ಭಾಷೆ – ಪುಟ ೩೦.

ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯದ ಉಪ್ಪಿನಕಾಯಿಯಂತೆ ಶುರುವಾದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯತೊಡಗಿದವು. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಈ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಹಸನಗಳೇ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಶೈಲಿ ಅಥವಾ ಏಕಾಂಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಎಂದು ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಣ, ಈಹಾಮೃಗ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ವೀಥಿ, ಪ್ರಹಸನ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇದ್ದವು. ಇವು ಹೆಚ್ಚು-ಕಡಿಮೆ ಏಕಾಂಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿವೆ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಈಗಲೂ ಲಭ್ಯ ಇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆದದ್ದೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಸುಮಾರು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಗೊಡ್ಡು ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂಗೀತ ಭಾರದಿಂದ ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ತೂಕಡಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಉದ್ದುದ್ದ ಬೇಸರ ತರಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಗಡಚು ಹಳಗನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತ-ಭೂಯಿಷ್ಠ ಪದಜೋಡಣೆ, ಇತಾದಿ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಬೇಸತ್ತಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಭಾಷೆ ಕಲಿತ ಒಂದು ಪೀಳಿಗೆ ಈ ಏಕಾಂಕಗಳ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಆಡತೊಡಗಿತು.

ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆ ಕುರಿತಂತೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ ಇದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ / ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರಹದ ಶೈಲಿಯ ಬಳಕೆಯಿದ್ದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಬಳಸಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಉಚ್ಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಉದಾತ್ತತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವಾಗ ಶಿಷ್ಟ, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಸ್ತುವಿದ್ದಾಗ ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಆಡು ಮಾತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬಂದರೆ, ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪ್ರಯೋಗ ಶಾಲೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣಾ ರೀತಿ :-

''ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದಿರೆಂದು ಕೇಳಬಹುದು ನೀವು
ಜನರ ನಡುವಿನಿಂದ ಎಂದು ಹೇಳತೀವಿ ನಾವು
ಮತ್ತೆ ಪಯಣ ಎಲ್ಲಿಗೆಂದು ಕೇಳಬಹುದು ನೀವು
ತಿರುಗಿ ಮತ್ತೆ ಜನರ ನಡುವೆ ಹೋಗುತೇವೆ ನಾವು''

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಈ ಹಾಡಿನಿಂದಲೇ. ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರ. ಬೀದಿ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಜನಾಂದೋಲನದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇದು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಸಂತೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು, ಬಲೂನು ಮಾರುವವ, ಐಸ್‌ಕ್ರೀಮ್ ಮಾರುವವ, ಹಾವಾಡಿಗರು, ಬೇರು-ನಾರು ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವವರೂ ಸಹ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಗಿರಾಕಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಗಳಿಂದ, ಕೂಗುವಿಕೆಯಿಂದ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಆ ಕ್ಷಣದ ಅನುಕೂಲತೆ, ಅನಿವಾರ್ಯತೆ. ಆದರೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಅಷ್ಟು ತೆಳುವಾದುದಲ್ಲ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸುಧಾರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ಯೋಜನೆ ಜನಮುಖಿಯಾಗಿ ಹರಿಯಲು ಈ ರೀತಿಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ತುಂಬ ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿವೆ.

'ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲದ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾದ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲೆ. ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಜೀವ ತಳೆದಿದ್ದು, ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಿದ ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಲದ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಪ್ರೊಸೆನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೊರತಂದು ಕೋಲ್ಕತಾದ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ , ಗಲ್ಲಿಗಳಲ್ಲಿ , ಪಾರ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸತೊಡಗಿದರು. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇಲ್ಲ, ಮೇಕಪ್ ಇಲ್ಲ, ಮೈಕುಗಳಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹದ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸದೊಂದು ಆಯಾಮ ಇದರಿಂದ ಲಭ್ಯವಾಯಿತು. ಆದಷ್ಟು ಇದರ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕಳಚಿದ್ದರಿಂದ ಇದೊಂದು ಸರ್ಕಸ್ ಕಂಪನಿ ಎಂಬ ಲೇವಡಿಗೊಳಗಾದರು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ. ಆದರೆ ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬದ್ಧತೆ, ಸತತ ನಿಷ್ಠೆ ಅವರನ್ನು ಅಧೀರರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ . ಲೇವಡಿಗಳನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಮಾಡಿದರು. ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಕೇವಲ ತಂತ್ರದ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಆಶಯ ಜನಪರವಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೊಳೆಗೇರಿ ಜನ, ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನ, ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಜನ ನೋಡುವಂತಾಯಿತು. ಈ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ವರ್ಗಗಳ ಬಳಿಗೆ ನಾಟಕ ತಾನಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಿತು.[೧೧೫]

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕ ಲಡ್ವಿಕ್ ಪ್ಲಾಜನ್‌ನ ಸಹಾಯದಿಂದ ೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ ಪೋಲೆಂಡಿನ ಒಪೋಲ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಗ್ರೊಟೋಸ್ಕಿ ಥೇಟರ್ ಲ್ಯಾಬರೋಟರಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ. ಗ್ರೊಟಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಕಾರ ''ನಟನ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಶಾರೀರಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಟನಾದವನು ಪ್ರಸಾಧನ, ಉಡುಗೆ–ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ತನ್ನ ಶರೀರ, ಶಾರೀರದ ಕಡೆಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಅಭಿನಯ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟ ತನ್ನನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಯಾಮ, ಸ್ನಾಯುಗಳ ಸಡಿಲಿಕೆ, ಜಿಗಿಯುವದು, ಹಾರುವುದು ಮೂಕಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟ.

ಬೀದಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಂತದ ಮೂಲ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಬೇಕು. ಸಂಭಾಷಣೆ ಬೇಕು. ಪ್ರೊಸೆನಿಯಂನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಭಿನಯವಿರುತ್ತದೆ. ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಸರ್ವೇಶ್ವರ ದಯಾಳ್ ಸಕ್ಸೇನಾ ಅವರ 'ಗಾಂಧೀಜಿ ಕೀ ಬಕರೀ (ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಕುರಿ) ಉತ್ಪಲದತ್ತ ಅವರ 'ದುಸ್ವಪ್ನೇರ್ ನಗರಿ' ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ. ಅವರ 'ಬೆಲ್ಚಿ' ಇವು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.[೧೧೬] ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಲು ಮತ್ತು

೧೧೫. ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ. ರಂಗ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ, ಸಾರ್ಥಕತೆ– ಪುಟ ೫೧.
೧೧೬. ಡಾ.ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ– ರಂಗ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನ – ಪುಟ ೫೧.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲು, ಶೋಷಿತರ, ರೈತರ, ಕಾರ್ಮಿಕರ ಪರವಾಗಿ – ಹೀಗೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಆಂದೋಲನ ಚಾಲನೆ ಪಡೆಯಿತು. ಕತ್ತಲೆಯ ಸಭಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಜನ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ , ತಲೆದೂಗಿ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು. ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಅವರೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೆಳೆಸಿದಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. 'ಪತ್ರೆ ಸಂಗಪ್ಪನ ಕೊಲೆ' ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದಾಗ ''ಮತ್ತ ಊರಿಗೆ ನಾನು ಹೇಗೆ ಹೋಗಲಿ ? – ಆ ಜಮೀನ್ದಾರ ನನ್ನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಬಿಡ್ತಾನ್ತೆ'' ಎಂದು ಸಂಗಪ್ಪ ಭಯದಿಂದ ನುಡಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಒಬ್ಬ ಎದ್ದು ನಿಂತು ''ಅದ್ಹೆಂಗ ಮಾಡ್ತಾನೆ ನಾವಿಲ್ವೆ ನಿನ್ನ ರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡಾಕೆ '' – ಎಂದು ಸಂಗಪ್ಪನ ಬೆಂಬಲಕ್ಕೆ ನಿಂತ – ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಕಂಡ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬದಲಾವಣೆ ಇದು.[೧೧೭]

ಈ ಪ್ರಕಾರ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ದಾರುಣ, ಶೋಚನೀಯ ಕಥೆಯೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಾಟ್, ಫ್ಲೆಡ್‌ನಂಥ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುವದಿಲ್ಲ, ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಲೀ, ನಟರಿಗಾಗಲೀ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಇರುವದಿಲ್ಲ, ಹಾಗೆಯೇ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ 'ಸೆಟ್' ಗಳು, ರಾಜ, ಮಹಾರಾಜರ ಭಾರೀ ದಿರಿಸುಗಳು, ಮೇಕಪ್ಪು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇಲ್ಲದ ನಿರಾಭರಣ ಸುಂದರಿಯಂತೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕ. ಒಬ್ಬರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಒಂದು ಸಮೂಹದ ವರೆಗೆ ನಟ–ನಟಿಯರು ಇರಬಹುದು. ರಾಜಕಾರಣಿ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗಲು ಒಂದು ಗಾಂಧೀ ಟೋಪಿ, ಗೌಡ, ರಾಜ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗಲು ಒಂದು ದುಪ್ಪಟ್ಟ ತಲೆಗೆ ಸುತ್ತುವುದು. ಸ್ತ್ರೀ ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಳ ಹಾವಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ದುಪ್ಪಟ್ಟಾವನ್ನೇ ಸೆರಗಿನಂತೆ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊದೆಯುವುದು. ದುಪ್ಪಟ್ಟಾ, ಕೋಲು, ಹಲಿಗೆ, ಡಪ್ಪ, ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪರಿಕರಗಳು, ವಿಷಯದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಬರಹದ ಫಲಕಗಳು ; ಜನ ಸೇರುವ ಕೂಡು ರಸ್ತೆ, ಸಂತೆ, ಮೈದಾನ, ಚಾವಡಿ ಕಟ್ಟೆ, ರಂಗಸ್ಥಳ. ಇದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರುವ ಅಂಶಗಳು.

ಬೀದಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಮನೋಭಾವ. ಆ ಮನೋಭಾವವೇ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ. ಮುಖ್ಯ ಧ್ವನಿ –

''ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದಿರೆಂದು ಕೇಳಬಹುದು ನೀವು
ಮತ್ತೆ ಜನರ ನಡುವೆ ಹೋಗತೇವ ನಾವು '

ಎಂಬಂಥ ಹಾಡಿನ ಧ್ವನಿ, ಆ ಕೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಿಷಯ , ಅದರ ಭಾಷೆ, ಅಭಿನಯ ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಷಯದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ನಟರ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವೇ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ, ಧ್ವನಿ, ಅಭಿನಯ ಉಚ್ಚ ಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ೧) ಸರಳ ೨) ನೇರ ೩) ನಿಯಂತ್ರಿತ ೪) ಪ್ರಾದೇಶಿಕ – ಹೀಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಬೀದಿಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಮೇಯ ಇರುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹಾಗೂ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಇರುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಭಾಷೆ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಥಾ ವಸ್ತುವೂ ಕೂಡ

೧೧೭. ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ – ರಂಗ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ, ಸಾರ್ಥಕತೆ – ಪುಟ ೫೧.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಬಹುದು ಆದರೆ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ನೋಡುಗರನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಆಯಾ ಜನರ ಆಡುಮಾತು ಇದ್ದರೆ ನೋಡುಗರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ಅತ್ಯಂತ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶೈಲಿ ಅಥವಾ ಬಹಳ ಸಂಕೇತಯುಕ್ತವಾದರೆ ನೋಡುಗರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು ಹೋಗಿಬಿಡುವರು. ಜೊತೆಗೆ ಆ ನಾಟಕ ಆಕರ್ಷಕವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಹಾಡು, ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು, ಈಗ ಒಂದು ಕಚೇರಿಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿರುವ ನಟರೇ ಒಂದು ಆಫೀಸಿನ ಮುಖ್ಯ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು. ಅಧಿಕಾರಿಯ ಕೋಣೆಯ ಬಾಗಿಲು, ಅವನ ಟೇಬಲ್ಲು, ಕುರ್ಚಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಅವಿಲ್ಲದೇ ನಟರೇ ಆ ರೀತಿ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದಿಂದ, ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ನೋಡುಗರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯಾಗಿ ಕುತೂಹಲ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ಉತ್ತಮ. ಆ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಯು ಜನಪ್ರಿಯ ಜನಪದ ಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಗೀತೆ ಆಧಾರಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಅವು ಕೂಡ ಸರಳವಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು, ನಟರು ಅವನ್ನು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಧಾಟಿ, ಅಂಥ ರಾಗವನ್ನು ನಾಡಿದರೆ ನೋಡುಗರು ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಮೂರನೆಯದಾದ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕರ್ತರು, ನಾಟಕ ಮಾಡುವ ನಟರು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಸಂಗತಿ ಆಗ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಾವು ಮೂಡಿಸಿದಾಗ ಅದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಲು ಬೀದಿ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವಾಗ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದ ಉದ್ರಿಕ್ತಗೊಂಡು ಬೇರೆ ಏನಾದರೂ ಅನಾಹುತವೆಸಗದಂತೆ ಮತ್ತು ಆ ವಿಷಯದ ಗಂಭೀರತೆಯೂ ಸಡಿಲಾಗದಂತೆ, ಉತ್ಸಾಹಪೂರಿತ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಧಾಟಿಯ ಭಾಷೆ ಇರಬೇಕು. ವೀರಾವೇಶವಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಎಲ್ಲೆ ಮೀರದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಿ ಭಾಷೆ ಅಶ್ಲೀಲವಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಆಯಾ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಘಟನೆ, ಶೋಷಣೆ, ಅನ್ಯಾಯ, ಅತ್ಯಾಚಾರ, ಇತ್ಯಾದಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದಾಗ ಆಯಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹೆಚ್ಚು ನೋಡುವ ಜನರ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ ಅದು ನೋಡುಗರ ಮೇಲಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದು. ೧೯೮೯ರಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ಸಾಹಿಬಾದಲ್ಲಿ ಸಫ್ದರ ಹಶ್ಮಿ ಅವರು 'ಜನ ನಾಟ್ಯ ಮಂಚ ' ದ ಮೂಲಕ 'ಹಲ್ಲಾ ಬೋಲ್' ಎಂಬ ಬೀದಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ನಾಟಕದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಕಂಡು ಸಹನೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷದ ಗುಂಡಾಗಳು ಆ ನಾಟಕ ತಂಡದ ಮೇಲೆ ಹಲ್ಲೆ ಮಾಡಿದರು. ಮಾರಣಾಂತಿಕ ಹಲ್ಲೆಯಿಂದ ಹಶ್ಮಿ ನಿಧನರಾದರು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದಲ್ಲದೇ ಪೋಲೀಸರ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆ, ಆಡಳಿತ ವರ್ಗದವರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ದೃಶ್ಯದ ಮೂಲಕ ಆಡಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಹದಿಮೂರನೇ ದಿನಕ್ಕೆ ಹಶ್ಮಿ ಅವರ ಪತ್ನಿ ಮಲಯಶ್ರೀ ಅದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಹಶ್ಮಿ ನಿಧನರಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿದಾಗ ದೇಶದೆಲ್ಲೆಡೆ ಸಂಚಲನ ಉಂಟಾಗಿ ದೇಶದ ತುಂಬ ನೂರಾರು ಕಡೆಗೆ ಹಶ್ಮಿ ಸ್ಮರಣೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ನಡೆದವು. ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದ ಆನೇಕಲ್‌ನ ಲ್ಲಿ 'ಸಮುದಾಯ'ದ ಗುಂಡಣ್ಣ 'ಕೇಸರಿ–ಬಿಳಿ–ಹಸಿರು' ಎಂಬ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೇಳೆ

ಹಲ್ಲೆಗೊಳಗಾಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಅಸ್ತ್ರ ೧೯೭೮ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹಲಸೂರಿನಲ್ಲಿ 'ಮೆಟಲ್ ಲ್ಯಾಂಪ್ ಕ್ಯಾಪ್ಸ್' ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಕಾರ್ಖಾನೆ ಇತ್ತು. ಇದರ ಮಾಲಿಕರು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸದೇ ಕಾರಖಾನೆಯನ್ನೇ ಮುಚ್ಚಿದರು. ಆಗ ಜನಾರ್ದನ (ಜನ್ನಿ) ಹೋರಾಟವೇ ದಾರಿ ಎಂಬ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಮಾಡಿದರು. ಅದೂ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಮಾಲೀಕನ ಮನೆ ಎದುರು ಮತ್ತು ಅವರ ಮನೆಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಿದರು. ಆಗ ಕಾರ್ಖಾನೆ ಮಾಲೀಕ ತನ್ನ ಮಾನ ಹರಾಜಾಗುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿದ.[೧೧೮]

ಇಂಥ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಈಗ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಇನ್ನೂ ೨ ವರ್ಷ ಬಿಟ್ಟು ಅದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಲು ಶಕ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುವುದೂ ಅಪರೂಪ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿರಬೇಕು. ಖ್ಯಾತ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಬಿ.ಸುರೇಶ 'ಕೋತಿ ಕತೆ' ಮತ್ತು 'ಅಪ್ಪಾಲೆ ತಿಪ್ಪಾಲೆ' ಎಂಬ ಎರಡು ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹೊರತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. – ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವರೇ ಬರೆದುಕೊಂಡಿರುವಂತೆ –

'' ಇದೊಂದು ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕ. ಮೂಲ ಕಥೆ ರಚಿತವಾದದ್ದು ಜೆ.ಪಿ.ಮೊದಲಾದ ನಾಯಕರು ಬಂಧಿತರಾಗಿ, ಸರಕಾರ ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಜನತೆ ನಿಜವಾದ ನಾಯಕ ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದಾಗ ಹೇಗೆ ಪರಿತಪಿಸಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಗಲಾಟೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಕೋತಿಗಳ ಸಾವು – ಪೇದೆಯ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗುವಂತಾಗಬೇಕು. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ವೇದಿಕೆಯು ಖಾಲಿಯಾಗದಂತೆ ಗುಂಪು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಒಳಿತು. ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂದರ್ಬದಲ್ಲಿ 'ರಘುಪತಿ ರಾಘವ' ಅಥವಾ ಗುದ್ದು ಗುದ್ದು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು – ಎಂದು ಕೃತಿಕಾರರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಎಸ್.ಐ – ಸಾರ್ ಸಾರ್ , ನೀವು ಫೋನನಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಕೊಂಡ್ರಿ ಅಂದಕೊಂಡು ಪ್ರೆಸ್‌ನವರನ್ ಕರೆದೆ. ಆದರೆ ....

ಐ.ಜಿ.ಪಿ. – ಆದರೆ ಅಂದ್ರೆ ... ಪ್ರೆಸ್‌ನವರು ಬಂದಿದ್ರಲಾ ... ಮಾತಾಡಿದಿವಲ್ಲ!

ಎಸ್.ಐ – ಅಲ್ಲಾ ಸಾರ್ , ನನ್ನ ಮಾತನ್ನೇ ಹೇಳ್ತೀರಿ ಅಂದ್ಕೊಂಡೆ. ಆದರೆ ಈ ತರಹ ಟ್ವಿಸ್ಟ ಕೊಡ್ತೀರಿ ಅಂದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲಾ ಸಾರ್. ಸಾರ್ ಕೋತಿ ಆಡಿಸೋನಿಗೆ ಮೀಸಾ ಅನ್ವಯಿಸಬಾರದಿತ್ತು ಸಾರ್.

ಐ.ಜಿ.ಪಿ – ಅದೇರೀ ಇದರಲ್ಲಿರೋ ಪಾಯಿಂಟು. ಒಂದೇ ವಿಷಯಾನ ನೂರು ತರಹ ಹೇಳಬಹುದು, ನೋಡಬಹುದು. ನೀವು ನೋಡಿದ್ದು ಒಂದು ಥರ, ನಾ ನೋಡಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ.

---

೧೧೮. ಡಾ. ಗಣೇಶ ಅಮೀನಗಡ , – ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಂಗ – ಪುಟ ೫೫.

ಮುಂದೆ ಆ ಕೋತಿ ಆಡಿಸೋನನ್ನ ಜೈಲಿಗೆ ಹಾಕಿರ್ತಾರೆ. ಕೋತಿಗಳು ಅನಾಥವಾಗಿ ಅವು ಆಕ್ರಂದನ ಮಾಡುತ್ತವೆ – ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯೊಂದು –

" ದಿನ ಕಳೆಯಿತು
ದಿನ ಸವೆಯಿತು
ಆದರೆ ಕೋತಿಗಳು ಕಾದವು
ತಮ್ಮ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ
ಕಾಯುತ್ತಲೇ ಕೂತವು
ಹೊಸ ದಿನಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾದವು
ಕಾದವು .... ಕೊನೆಗೆ ... ಸೋತವು."[೧೧೯]

ಹೀಗೆ ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೋತಿ ಆಡಿಸುವವನನ್ನು ಕೂಡ, ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೇಗೆ ಹಿಂಡಿ ಹಿಪ್ಪೆ ಮಾಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸರಳ, ಸುಂದರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವರದೇ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ 'ಅಪ್ಪಾಲೆ–ತಿಪ್ಪಾಲೆ' – ಕನಸುಗಳೇ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು – ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿನ ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ, ಬದಲಾಯಿಸಲು ತೊಡಗುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಬಿ.ಸುರೇಶ – ಪದ್ಯದ ಲಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ.

ತಮಟೆಯವ – ಕನಸು ಕನಸು ಕನಸು
ನಿನ್ನೆಯ ನೆನಹು
ಎನಿತು ಸೊಗಸು ಸೊಗಸು –

ಎಂದು ತಮಟೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಾ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಒಂದು ಹೆಣದ ಪಕ್ಕ ಕೂಡುತ್ತಾರೆ.

ತಮಟೆಯವ – ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುವುದೆಲ್ಲಿ?
ಜನ – (ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ) ಎಲ್ಲಿ? ಎಲ್ಲಿ?
ಹೆಣದ ಯುವಕ – ಕನಸಿನಲ್ಲಿ![೧೨೦]

ಹೀಗೆ ಒಂದು ನಾಟಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡ ಉತ್ತಮ ಬೀದಿ ನಾಟಕ – 'ಅಪ್ಪಾಲೆ–ತಿಪ್ಪಾಲೆ '. ಭಾಷೆ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ಯಾವುದೇ ಹೋರಾಟ, ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲ, ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ – ತಮ್ಮ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶ ಈಡೇರಿಕೆಗೆ ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆದು, ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿ – ಆಂದೋಲನಕ್ಕೆ , ಸಜ್ಜುಮಾಡುವದು. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ , ಸಮೂಹ ಸ್ವರ, ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಇವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

---

೧೧೯. ಬಿ.ಸುರೇಶ – ಕೋತಿ ಕತೆ – ಪುಟ ೧೪, ೧೫.
೧೨೦. ಬಿ.ಸುರೇಶ – ಅಪ್ಪಾಲೆ ತಿಪ್ಪಾಲೆ – ಪುಟ ೧೯.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಆಡುಮಾತಿನದು. ಅದೂ ಕೂಡ ಆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾಣುವ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಡೀ ಭಾಷೆ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿ ಹಾಡುಗಳೂ ಕೂಡ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪದೇ ಪದೇ ಆ ವಿಷಯವೇ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿ, ಸುತ್ತಲೂ ನಿಂತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆ ಸಂಗತಿ ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ ಮಾತುಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಶೋಷಣೆ, ಅನ್ಯಾಯ, ಅತ್ಯಾಚಾರ, ಬಡತನ, ಶುಚಿತ್ವ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ವರದಕ್ಷಿಣೆ ವಿರೋಧ, ಹೀಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ, ಕೆಳವರ್ಗದವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ದೇಸೀ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಕಡಿಮೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದ 'ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್' ಲಿಖಿತ ರೂಪ ಇರುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಅಥವಾ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಇದು ಹೊಂದಿದ್ದು ಆಯಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕವೇ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಲ ಆಶು ನಾಟಕದ ರೂಪವನ್ನೇ ಈ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ನಟರು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಂದ ಮಹಾಜನಗಳೇ , ಮಾನನೀಯರೇ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ, ಸೋದರ–ಸೋದರಿಯರೇ ಎಂದು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಬೋಧನಾ ರೂಪದ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ, ಉದ್ದೇಶದ ವಿಷಯವನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಸುತ್ತಲೂ ಕೂಡಿದ ಜನರಿಗೆ ಅದನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ನಾಟಕ ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಂದವರಲ್ಲ–ವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ, ಕುತೂಹಲ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಕಾರಿ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು ಇಂಥವರು ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದು ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ :–

'' ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನಿರಾಸೆ ಕಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ
ಮುಗ್ಧ ಮಗುವಿನ ಮುಖ ಕಂಡು ಆಸೆ ಚಿಗುರುತ್ತದೆ ''

ಎಂದು ಕವಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೋರರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. – ಇಂಥ ಮುರುಟುವ ಬಾಳಿಗೆ ಬಿವಿಷ್ಯದಂತಿರುವ ಮಗು ತಾಯಿ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗಲೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೊರ ಬಂದಮೇಲೆ ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪರಿಸರವನ್ನು ಕಣ್ಣರಳಿಸಿ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕುತೂಹಲವೇ ಬುದ್ಧಿ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಖಲಿಲ ಗಿಬ್ರಾನ್ ಹೇಳುವಂತೆ – '' ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳು ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲ ; ಜೀವನ ಸ್ವಪ್ರೇಮದ ಪುತ್ರ–ಪುತ್ರಿಯರು ಅವರು. ಅವರು ನಮ್ಮ ಜೊತೆ ಇರುವವರಾದರೂ ಅವರು ನಮಗೆ ಸೇರಿದವರಲ್ಲ ; ನಮ್ಮ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಅವರಿಗೆ ನೀಡಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಅವರಂತಿರಲು ನಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ನಮ್ಮಂತೆ ಮಾಡಬೇಡಿ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಜೀವನ ಹಿಮ್ಮುಖವಾಗಿ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಹರಿದೀತು'' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಕ್ಕಳ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ದೊಡ್ಡವರದು.

ಮಕ್ಕಳ ಹದವಾದ ಮನದ ಮೇಲೆ ಸುಂದರವಾದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಕಥೆ, ಪ್ರಸಂಗ, ರೂಪಕ, ನಾಟಕ ಅಗಾಧವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು, ಗುಣಾಢ್ಯನ ಬೃಹತ್ಕಥೆ, ಪಂಚತಂತ್ರ, ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ ಬ್ರಹತ್ಕಥಾ ಮಂಜರಿ, ಸೋಮದೇವ ಭಟ್ಟನ ಕಥಾ ಸರಿತ್ಸಾಗರ, ಹರಿಷೇಣನ ಬೃಹತ್ ಕಥಾ ಕೋಶ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ ನೀತಿ ಬೋಧನೆ ಹಾಗೂ ಮನರಂಜನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುಶರ್ಮನ ಪಂಚತಂತ್ರ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥ. ಕ್ರಿ.ಶ.ಒಂದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಈ ಕೃತಿ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದವನು ದುರ್ಗಸಿಂಹ – ಈತನೇ ಕನ್ನಡ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲ ಪುರುಷ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಿತೋಪದೇಶದ ಕಥೆಗಳು ಇದೇ ಮಾದರಿಯವು.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲ ಬೇರು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿರುವದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಯ ಜೋಗುಳದ ಹಾಡು, ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ಆಟದ ಪದಗಳು, ಅಜ್ಜ–ಅಜ್ಜಿಯರು ಹೇಳುವ ಕಥೆಗಳು ಮಗುವಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದ್ದ ಜಾನಪದ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪದಗಳು, ಹಬ್ಬ–ಹರಿದಿನಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು, ಒಗಟುಗಳು, ಗಾದೆಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಬೆಳೆದಂತೆ ಮುದ್ರಣ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರ, ಆಕಾಶವಾಣಿ, ದೂರದರ್ಶನ, ಅಂತರ್ಜಾಲ, ಮೊಬೈಲ , ಐಪಾಡ್, ಪೇಜರ ಇತ್ಯಾದಿ ತಂತ್ರಗಳ ಮುಖಾಂತರವೂ ಮಕ್ಕಳ ವಿಕಾಸ ನಡೆದೇ ಇದೆ.

ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಸಮಗ್ರ ಉಪಯೋಗ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೂ ಇಂತಹ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಳೆದೊಂದು ಶತಮಾನದಿಂದ ಬಹು ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಚೆನ್ನಪಟ್ಟಣದ ವಾಸುದೇವಯ್ಯನವರು ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲ ಕೃತಿ ಎನಿಸಿದ 'ಬಾಲಬೋಧೆ'ಯನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಮುಂದೆ ಎಚ್.ಜ,'ನರಸಿಂಹಾಚಾರ ಅವರ ಗೋವಿನ ಚರಿತ್ರೆ, ಚಂದ್ರ ಕೃತಿಗಳು, ಆನಂತರ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಚಾರ್ಯ ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರು ಮಕ್ಕಳ ಭಾಷೆ, ಅಭಿರುಚಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಹಾವಿನ ಹಾಡು, ಅಜ್ಜಿ ಕಥೆಗಳು, ಕನ್ನಡಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎಸ್.ಕಾಮತ ಅವರು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು – ಮಧ್ಯಮ ವ್ಯಾಯೋಗ, ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ, ತೆನಾಲಿ ರಾಮ, ಕುಮಾರ ಭೀಮಸಿಂಹ, ಸದ್ರಿಸುಬ್ಬಯುದ್ಧಾಂತ್ಯ, ಉದ್ಧಾರನಂದ, ಮೆಂಬರು ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕ–ಕವನಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆರ್.ಕಲ್ಯಾಣಮ್ಮ ಅವರು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಳಿಯ, ಯದುರಾಯ, ವರದಕ್ಷಿಣೆ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ ತುತ್ತೂರಿ, ಕಡಲೆಪುರಿ, ಭಾಸನ ಭಾರತ, ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಬೊಮ್ಮನಹಳ್ಳಿಯ ಕಿಂದರಿ ಜೋಗಿ, ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ, ಮೋಡಣ್ಣನ ತಮ್ಮ, ಕಾರಂತರ ಗೆದ್ದವರ ಸತ್ಯ, ನಿಮ್ಮ ಓಟು ಯಾರಿಗೆ, ನಂಬಿಕೆಯ ಮಣಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಬಾಲ ಪ್ರಪಂಚ ಎಂಬ ಮಕ್ಕಳ ವಿಕಾಸದ ಬ್ರಹತ್ ಗ್ರಂಥಗಳು. ಮುಂದೆ

ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ, ಪ್ರೇಮಾ ಕಾರಂತರಾದಿಯಾಗಿ ಸಿಸು ಸಂಗಮೇಶ, ಆನಂದ ಪಾಟೀಲ ಮುಂತಾದವರು ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು – 'ಬಾಲಕಲಾ ವರ್ಧಿನಿ' ಎಂಬ ಮೇಳವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಕ್ಕಳ ಮೇಳಗಳೂ ಇವೆ.

ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅವರಿಗಾಗಿ ಬರೆಯುವ ಭಾಷೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಖ್ಯಾತ ವಿಮರ್ಶಕ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು – ತಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ' ಆ ಮನಿ' ಯ ಮೊದಲ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗತಿ ಹೀಗಿದೆ. '' ಆ ಮನಿ ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಳಕೆ ಮಾತನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಬಳಕೆ–ಮಾತಿನ ಅನುಭವ ತೀವ್ರತೆ, ಧ್ವನಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸಹಜ ಲಯ, ನೆಲದ ಕಾವು, ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡುವದು ಕಠಿಣ. ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ–ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಜನರಿಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವದು ಸ್ವಲ್ಪ ಬಿಗಿಯಾಗಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗ್ರಾಂಥಿಕಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಮಾತನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದೇ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಪರಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವ ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಲಿಯದಿರುವುದು ಯಾವ ನ್ಯಾಯ? ವಾಗರ್ಥಗಳ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಾಮರಸ್ಯವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುರಿಯಾಗಿರುವಾಗ ಅರ್ಥವರಿಸಿದ ಮಾತನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಮೇಲಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯರೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಎಂಥ ನಾದ ಸಂಪತ್ತು, ಹದ, ಕಾವ್ಯದ ಬಣ್ಣ ಇರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೇಳಿದರೂ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ನನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಯುದ್ಧಕ್ಕೆಂದು ಬಯಲಿಗೇ ಇಳಿದ ಮೇಲೆ ಕೋಟೆಯ ರಕ್ಷಣೆ ದೊರೆಯಲಾರದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಲೆ. ನಟ–ದಿಗ್ದರ್ಶಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ – ವಿಮರ್ಶಕರ ಸಹಕಾರ ಸಹಾನುಭೂತಿಗಳಿಂದ ಲೇಖಕನ ಕೃತಿ ಸಫಲವಾಗಬೇಕು. ನಾಟಕ ಕ್ಷಣ–ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದೋ, ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿಯೋ, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕು. '' – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.[೧೨೧]

'ಮಗುವೇ ಮಾನವನ ತಂದೆ ಇಂದಿನ ಮಕ್ಕಳೇ ನಾಳಿನ ನಾಗರಿಕರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಮಗುವಿಗೆ ಎಂತಹ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನೀಡಬೇಕು ; ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಮಗು ಹಸಿ ಮಣ್ಣಿನ ಹಾಗೆ. ಅದನ್ನು ಹದಮಾಡಿ ಸುಂದರವಾದ ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಇದರ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ. ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವೇ ಇರಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವೇ ಇರಲ,, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಲಿ, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಪಾತ್ರ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಆ ಪಾತ್ರ ನೋಡುಗರ ಮನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬೇಕಾದರೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಮಾತುಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರಾಘವಾಂಕನು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ – 'ಕುಲವ ನಾಲಿಗೆ ಅರುಹಿತ್ತು' ಎಂಬಂತೆ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ವಿದ್ಯೆಯ ಮಟ್ಟ, ಕೃತಿ, ಅನಿಸಿಕೆ ಧ್ಯೇಯ–ಧೋರಣೆಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತಿ–ಕವಿ ಈಶ್ವರ ಕಮ್ಮಾರ.[೧೨೨]

---

೧೨೧. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – 'ಆ ಮನಿ' – ಪುಟ ೭, ೮.

೧೨೨. ಈಶ್ವರ ಕಮ್ಮಾರ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ – ಸಂ. ಡಾ.ಸಂ.ಸವದತ್ತಿಮಠ, ಪುಟ ೯೨.

ಒಂದು ನಾಟಕದಿಂದ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿರುವನೋ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕೃತಿಕಾರ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಡಿಸುವ ಭಾಷೆ, ಮಾತು, ಪದಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ–ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದೊಂದು ಮಾತಿನಿಂದ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಜೀವನಾಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ತೋರಿಸುವನು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ' ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆ – ಇಲ್ಲಿ ಗೋಪಾಲ ಎಂಬ ಬಾಲಕ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ. ಅವನಿಗೆ ತಂದೆ ಇಲ್ಲ, ತಾಯಿ ಒಬ್ಬಳೇ ಇದ್ದಾಳೆ. ಕಡುಬಡವರು. ಗುಡಿಸಲಿನಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಒಂದು ಕಾಡನ್ನು ದಾಟಿ ಗೋಪಾಲ ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪುಟ್ಟ ಬಾಲಕ , ತಾಯಿ ಗಂಜಿ ಕುಡಿದು ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗು ಎಂದಾಗ –

ಗೋಪಾಲ – ಆಗಲಮ್ಮಾ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ. ಅಮ್ಮ, ನಾನು ಬರುವಾಗ ಕಾಡು ದಾಟಿ ಬರಬೇಕು. ಬೈಗಿನ ಹೊತ್ತು ನನಗಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಹೆದರಿಕೆ. ಜೊತೆಗೆ ಯಾರಾದರೂ ಬೇಕಮ್ಮ. ನೆರೆಯೂರಿನಿಂದ ಬರುವ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಜೊತೆಗೆ ಆಳುಗಳಿರುವರಮ್ಮ. ರಾಮು, ಕಿಟ್ಟಿ, ನಾಣಿ, ಮಾಧು ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಆಳು. ನನಗೆ ಮಾತ್ರ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ.

ಮಗ ಹೀಗೆಂದಾಗ ತಾಯಿಗೆ ಏನೂ ತೋಚದೇ ಮಗುವಿಗೆ ಧೈರ್ಯ ತುಂಬುವುದಕ್ಕಾಗಿ –

ತಾಯಿ – ನೀನು ಶಾಲೆಯಿಂದ ಬರುವಾಗ ಹೆದರಿಕೆಯಾದರೆ ಗೋಪಾಲನನ್ನು ಕೂಗು, ಬರುತ್ತಾನೆ.

ಗೋಪಾಲ – ಯಾರವನು ?

ತಾಯಿ – ಅವನು ನಿನ್ನಣ್ಣ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ದನ ಕಾಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನೀನು ಕರೆದರೆ ಬಂದು, ನಿನ್ನನ್ನು ಕಾಡು ದಾಟಿಸುತ್ತಾನೆ. [೧೨೩]

ಎಂದು ತಾಯಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಬಾಲಗೋಪಾಲ ನಂಬಿ, ಕಾಡನ್ನು ದಾಟಿ ಬರುವಾಗ ತನಗೆ ಭಯವೆನಿಸಿದಾಗ ಕಾಡಿನ ಗೋಪಾಲನನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾಡಿನ ಗೋಪಾಲ ಬಂದು, ಕಾಡು ದಾಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊಳಲೂದಿ ರಂಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೆಳೆಯನಾಗಿ ಆಡುತ್ತಾನೆ. ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಮೊಸರಿನ ಗಡಿಗೆ ಅಕ್ಷಯ ಗಡಿಗೆಯಾದಾಗ ಉಳಿದ ಮಕ್ಕಳು, ಗುರುಗಳಿಗೆ ಬಾಲಗೋಪಾಲನ ಗೆಳೆಯ ಕಾಡುಗೋಪಾಲನ ವಿಷಯ ಗೊತ್ತಾಗಿ ಅವರು ಕಾಡಿಗೆ ಅವನ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ – ಅವರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ '' ತಮ್ಮಾ ಗೋಪಾಲ, ನಿನ್ನ ತಾಯಿಯ ಭಕ್ತಿ, ನಿನ್ನೊಲ್ಮೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ ನಿನಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಿನ್ನೊಡನೆ ಆಟವಾಡುತ್ತೇನೆ. ನಿಮ್ಮ ಗುರುಗಳಿಗೆ ಹೇಳು – ನನ್ನನ್ನು ನೋಡುವ ಕಾಲ ಅವರಿಗಿನ್ನೂ ಬಂದಿಲ್ಲ, ಅವರಿನ್ನೂ ಬಹುಕಾಲ ಕಾಯಬೇಕು.'' (ಪುಟ ೨೧) ಎಂದಾಗ ಗುರುಗಳು, ಗೆಳೆಯರು ಬಾಲ ಗೋಪಾಲನನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ – ಬನದ ಗೋಪಾಲನ ಈ ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ತಿರುಳೆಲ್ಲ ಕೆನೆಗಟ್ಟಿ ನಿಂತಿದೆ. ಈ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಪದಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದಾದರೂ ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಕಥೆಯ ಗುರಿ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರದೇ ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕವು ನಂಬಿಕೆ ಎನ್ನುವಂತಹದು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

---

೧೨೩. ಕುವೆಂಪು – 'ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ' – ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ – ಭಾಗ–೧. ಪುಟ ೫,೬.

[illegible]

ಪಂಚತಂತ್ರದ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಡಾ. ಆರ್.ವಿ.ಭಂಡಾರಿ ಅವರ ಬೆಳಕಿನೆಡೆಗೆ ' ನಾಟಕ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ 'ನರಿಯ ಜಾಣ್ಮೆ' ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ. ಎರಡು ನೋಟದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಘಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಎಂಥ ಕಠಿಣ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾದರೂ ಎದುರಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ' ಒಗ್ಗಟ್ಟೇ ಬಲ ' ಎಂಬ ನೀತಿಯನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ಪಂಚತಂತ್ರದ್ದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ' ಹಕ್ಕಿಗಳೂ ಬಲೆಯೂ 'ನಾಟಕವು ಉತ್ತಮವಾಗಿದೆ. ಹಕ್ಕಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾನವನ ನಡವಳಿಕೆ, ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ನರಿಯ ಜಾಣ್ಮೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನರಿ, ಆನೆ, ಇರುವೆ , ಹುಲಿ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವಸಿದ್ಧ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ನೀತಿಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತವೆ.

''ಕಾಡಿನಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದು ಜಿವನ ಸಾಗಿಸಿದ ಮಾನವ
ನಾಡಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಂತೆ
ನಾಡು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಡು ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು '' ಎಂಬಂಥ ಪರಿಸರ ಕಾಳಜಿಯುಕ್ತ ಮಾತುಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ.

ಆರ್.ವಿ.ಭಂಡಾರಿ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಸಂಗವಶಾತ್ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವಲ್ಲಿ,ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ – ನಾವು ನಾಟಕ ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಹೆದರಿಕೊಳ್ಳಬೇಡಿ. ಎಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಜನಗಳೇ. ತಪ್ಪಿದರೂ ಕ್ಷಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮರೆತುಹೋದರೆ ನಕ್ಕುಬಿಡಬಹುದು –

ಎಂದು ಬಾಲಸೂತ್ರಧಾರ ಹೇಳುವ 'ಬೆಕ್ಕು ಮತ್ತು ರೊಟ್ಟಿ' ನಾಟಕ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯಷ್ಟೇ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನಿರ್ಗಮನ ಮಾಡಿದರೆ ಮುಂದಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಟಕ ಬೆಕ್ಕು ಮತ್ತು ಮಂಗಗಳದ್ದೇ. ಮುದುಕಿಯ ಪ್ರಸಂಗ ತುಂಬ ಚಿಕ್ಕದು. ಇಬ್ಬರ ಜಗಳ ಮೂರನೆಯವರಿಗೆ ಲಾಭ ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

'ಹಕ್ಕಿಗಳೂ ಬಲೆಯೂ ' ನಾಟಕದ ಮೊದಲಿನ ಎಂಟು ಪುಟಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ರಾಜಕೀಯ, ದೇವರು–ದಿಂಡರು ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಮಕ್ಕಳ ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಾಗದೇ ಕೃತಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಬೇಸರ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಉಪ್ಪಿನ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹವೆಂಬ ಆಟ –

ನಾಣಿ – ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ರೈತರ ರಾಜ್ಯ, ಕೂಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರ ರಾಜ್ಯ, ಬಡವರ ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ.

[illegible]

– ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ

ಶಂಕರ – ಶಹಬಾಶ್. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ರೈತರು, ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಕೂಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಸಿಂಹಗಳು ಅವರೇ ನಿಜವಾದ ವೀರರು.

ಎಂಬಂಥ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಒಂದು ಬಂಡಾಯ, ಶೋಷಣೆ, ಕಾರ್ಮಿಕ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ.

ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ್ಯಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ನಾಟಕದ ಗತಿ ಹಾಗೂ ಮನರಂಜನೆಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಈ ಪದ್ಯಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ನಾಟಕಗಳು ಪದ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹರವಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವದು ಚಂಪೂ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ.

'' ಹಸು ಹಸುರಿನೀ ಕಾಡು
ಬಸಿರೊಳು ನಮ್ಮೀ ಪಾಡು
ಇಲ್ಲದಿರೆ ತಪ್ಪದು ಕೇಡು (ಅಪ್ಪಿಕೋ ನಾಟಕ)

ಕರಿಯದೊಂದು ಬಿಳಿದು ಮತ್ತೊಂದು ಮ್ಯಾಂ ಮ್ಯಾಂ ಮ್ಯಾಂ
... ಸುತ್ತು ಸುತ್ತು ಸುಳಿದು ಮ್ಯಾಂ ಮ್ಯಾಂ ಮ್ಯಾಂ ....
ಮಗಪ್ಪಣ್ಣ ಬಂದ ತಕ್ಕಡಿಯ ತಂದ ಥೈ ಥೈ ಥೈ (ಬೆಕ್ಕು ಮತ್ತು ರೊಟ್ಟಿ)

ಹಕ್ಕಿ ಹಕ್ಕಿ ಪುಟ್ಟ ಹಕ್ಕಿ
ಚಂದದ ಗರಿಯ ಚಿಟ್ಟೆ ಹಕ್ಕಿ (ಹಕ್ಕಿಯೂ ಬಲೆಯೂ)

ಎನ್ನುವಂತಹ ಬಾಲಸಹಜ ಪದ್ಯಗಳು ಬಹಳ ಸುಂದರವಾಗಿವೆ. ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಡಿಸುತ್ತವೆ.[೧೨೪]

ಬೆಳಕಿನ ಕಡೆಗೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಸಮೃದ್ಧಿ ಕವನಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನರಿಯ ಜಾಣ್ಮೆ, ಮುದುಕನೂ ಹುಲಿಯೂ , ಹಾಗೇ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಲಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಪದ್ಯಗಳು ಸೊಗಸಾಗಿವೆ. ಕೆಲವೆಡೆಗೆ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೆಲವೆಡೆ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ, ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಪರೂಪ. ಇನ್ನು ಆಡುಮಾತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕಂಡುಬಂದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಹವ್ಯಕ ಭಾಷೆಯ ಸೊಬಗಿದೆ.

'ಮಂತ್ರವಾದಿ' ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕ. ಇದನ್ನು ಬರೆದವರು ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ, ಬೀದಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿರುವ ಶ್ರೀ ಎ.ಎಸ್.ಮೂರ್ತಿಯಯುವರು. ಮಂತ್ರವಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸೋಂಪ ಎನ್ನುವ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಆತನ ಅಜ್ಜ ಒಂದು ಮಾಯದ ಕೊಳಲನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನುಡಿಸಿದ ಆತನಿಗೆ ಮಂತ್ರವಾದಿಯ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮಂತ್ರವಾದಿ ಸೋಂಪ ಏನು ಕೇಳಿದರೂ ಮಾಡಿ ಪೂರೈಸುತ್ತಾನೆ.

---

೧೨೪. ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ – ಸಂಧ್ಯಾ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆ – ಬೆಳಕಿನ ಕಡೆಗೆ – ಆರ್.ವಿ.ಭಂಡಾರಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು .

ಹತ್ತಿದ ಏಣಿಯ ಒದೆಯೋದನ್ನು
ಕಂಡೀರೇನಣ್ಣ ನೀವು ಅಂತೋರ ಪಾಡು
ಎಂಬೋದನ್ನ
ತಿಳೀಬೇಕು ಈಗ ತಾವು ... ''

ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸೋಂಪನ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ರಾಜಕುಮಾರನಾಗಿ ಮೊದಲು ಅವನನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾಡಿದ ಕೆಲವು ಹುಡುಗಿಯರ ವಿರುದ್ಧ ಸೇಡು ತೀರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮೊದಲು ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಆ ಹುಡುಗಿಯರು ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಂದವರಲ್ಲಿ ಸೋಂಪನ ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಅವನನ್ನೇ ಮದುವೆಯಾಗಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ಮಕ್ಕಳು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಪಲ್ಲವಿ – ಮನ್ಮಥನ ಆರು ಗೆಲುವರು ಇಲ್ಲಿ

ಅನಿತಾ – ಸೊಂಟದ ರಾಣಿಗೆ ಸಮನಾರುಂಟು

ಪೂರ್ಣಿಮಾ – ಪ್ರಿಯಕರ ಎಸೆ ನೀ ಪ್ರೀತಿಯ ನೋಟ

ಸೋಂಪ – ಮೀನಿನಂಥ ಕಣ್ಣು ತುಟಿಯೋ ತೊಂಡೆ ಹಣ್ಣು ಕಾಮನಬಿಲ್ಲಿನ ಹುಬ್ಬು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಮಕ್ಕಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿರಬಹುದೆ ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ ಡಾ. ಆರ್.ವಿ.ಭಂಡಾರಿ ಅವರು.[೧೨೫]

ಇನ್ನು ಲೇಖಕಿ 'ವೈದೇಹಿ' ಅವರು ಬರೆದ 'ನಾಯಿಮರಿ' ನಾಟಕ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಅಜ್ಜ ಅಜ್ಜಿ, ಸಣ್ಣಮ್ಮ ಎಂಬ ಮೊಮ್ಮಗಳು, ಅವರ ಸಾಕು ಗಿಳಿ,ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ತೋಟ, ಆ ತೋಟಕ್ಕೆ ಕಳ್ಳರ ಕಾಟ. ಕಳ್ಳರನ್ನು ಕಾಯಲು, ಮನೆಯವರನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಲು ನಾಯಿಮರಿ ತರುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರೆ ಅಂಗಡಿಯವ, ರಿಬ್ಬನ್ ಅಂಗಡಿಯವ, ದರ್ಜಿ, ಯಕ್ಷಿಣಿ, ಮೈನಾಹಕ್ಕಿ, ಪಿಂಗಾಣಿ, ರಂಗಾಣಿ ಕಳ್ಳರು – ಮಂಗಾಣಿ ಕಳ್ಳರ ತೈನಾತಿ ಕೋತಿ – ಇತ್ಯಾದಿ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ರುಚಿಸಬಹುದಾದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು 'ನಾಯಿಮರಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ. ಇವರ ತೋಟಕ್ಕೆ ಕಳ್ಳರ ಲಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆ ಕಳ್ಳರನ್ನು ಓಡಿಸಲು ನಾಯಿ 'ಪಪ್ಪಿ'ಯನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಬಂದ ನಂತರ ಕಳ್ಳರ ಕೂಟಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಆ ನಾಯಿ ಮರಿಯನ್ನು ಕದಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ನಾಯಿ ಮರಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಣ್ಣಮ್ಮ ,ಪಂಚರಂಗಿ, ಮೈನಾಹಕ್ಕಿ, ಮುಂತಾದವರು ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುದನೀಡುವಂತಹ ಪದ್ಯಗಳು, ಉತ್ತಮ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿಯ
ಪಪ್ಪಿ
ಅದಕೆ ಒಂದು

೧೨೫. ಆರ್.ವಿ.ಭಂಡಾರಿ – ಸಂಧ್ಯಾ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆ – ಎ.ಎಸ್.ಮೂರ್ತಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು.

ಟೊಪ್ಪಿ
ಕೋಟು ಟೇಪು
ತರಿಸಿಕೊಂಡು
ಠಾಕು ಠೀಕು
ಠೀಕು ಠಾಕು
ಟಿಪ್ಪಿ ಟಿಪ್ಪಿ ಟಿಪ್ಪಿ'' [೧೨೬]

ಎಂಬಂಥ ಎರಡು ಅಕ್ಷರಗಳ ಪದ – ಪ್ರಾಸಗಳುಳ್ಳ ಅನೇಕ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಹಾಡುಗಳು, ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅನುವಾಗುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ.

ಪಂಚರಂಗಿ – ಮುಸ್ತಾಫಾ ದರ್ಜಿಯವರೇ, ಮುಸ್ತಾಫಾ ದರ್ಜಿಯವರೇ ?

ಮುಸ್ತಾಫಾ – ಯಾರದು ?

ಪಂಚರಂಗಿ – ನಾನು. ಪಂಚರಂಗಿ ಕಾಣದೇ ? ಮೆಲ್ಲ ಮಾತಾಡಿ. ಆಚೆ ಕೇಳಿಸೀತು !

ಮುಸ್ತಾಫಾ – ಅರೆ ಪಂಚರಂಗಿ ! ಈಗಲೂ ಅದೇ ಅಂಗಿ.

ಪಂಚರಂಗಿ – ಅಂಗೀ ಕತೆ ಸಾಯಲಿ ; ದರ್ಜಿಯವರೇ ಬಹಳ ಕಷ್ಟ.

ಮುಸ್ತಾಫಾ – ಏನು ಕಷ್ಟ? ಎಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ? ಯಾಕೆ ? ಯಾರಿಂದ ?

ಪಂಚರಂಗಿ – ವಿವರ ಆಮೇಲೆ ದರ್ಜಿಯವರೇ . ಮೊದಲು ನಮ್ಮ ಪಪ್ಪಿಯನ್ನು ಆ ಕಿಡಿಗೇಡಿಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಿ. ೧೨೭

ಹೀಗೆ ಮಂಗಳೂರು ಭಾಷಾ ಮಿಶ್ರಿತ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿರುವ ಭಾಷೆ, ಚಿಕ್ಕ–ಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯಗಳು ಪ್ರಾಸಕ್ಕೂ ಕೊಡುವಂತಹ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ವೈದೇಹಿ ಅವರು ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಗದ್ಯವೂ ಪದ್ಯವೂ ಸರಳ ಸುಲಲಿತವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಮೋಡಣ್ಣನ ತಮ್ಮ' ಗೇಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ – ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಉಪದೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಬಿಗುವಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸತ್ವವು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಉದಿಸಿ ಬರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು'. ಈ ನಾಟಕದ ಕಿಟ್ಟಿಯು ಆಗಸದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವ ಮೋಡಣ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು –

ಹುಡುಗ – ಓ ಮೋಡಣ್ಣ, ಓ ಮೋಡಣ್ಣ
ನಾನೂ ಬರುವೆನು ಕೈ ನೀಡಣ್ಣಾ [೧೨೮]

---

೧೨೬. ವೈದೇಹಿ – ನಾಯಿ ಮರಿ – ಪುಟ ೧೦೫ .
೧೨೭. ಅದೇ – ಪುಟ ೧೧೦.
೧೨೮. ಕುವೆಂಪು – 'ಮೋಡಣ್ಣನ ತಮ್ಮ' – ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೬೮೫.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

– ಎಂದು ಕರೆಯುವನು. ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಸೂರ್ಯ, ಚಂದ್ರ, ಮೋಡ, ಮಳೆ, ಬೆಳದಿಂಗಳೆಂದರೆ ಅದೆಂತಹ ಆಕರ್ಷಣೆಯೋ ಏನೋ. ಅವರಿಗೆ ಚಂದಿರನೊಂದಿಗೆ ಆಡಿ, ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ತೋಯಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಗಸದಲ್ಲಿ ಮೋಡವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಡುವದಕ್ಕೆ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟಿಯು ಮೋಡಣ್ಣನನ್ನು ಕರೆದಾಗ –

ಮೋಡಣ್ಣ– ಬರಬೇಡಣ್ಣ ಬರಬೇಡಣ್ಣ
ಅವ್ವನು ಬೈವಳು ನೀನೋಡಣ್ಣ– ಎನ್ನುವನು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟಿಯು ಕಾಡಿನ ಸಹಾಯವನ್ನು ಬೇಡಿದ್ದು ಸಹ ಫಲಕಾರಿಯಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಮೋಡವು ಕಿಟ್ಟಿಗೆ ನೀಡಿದ ಉಪದೇಶವು ಮಕ್ಕಳ ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದೆ .

ಸತ್ಯವನೆಂದೂ ಬಿಡಬೇಡ
ಮಿಥ್ಯವನೆಂದೂ ಹಿಡಿಯಲೂ ಬೇಡ !
....
ಮಾನವರೆಲ್ಲಾ ದೇವರ ಪುತ್ರರು
ಆದುದರಿಂದವರೆಲ್ಲಾ ಮಿತ್ರರು
ಜಾತಿ ವೈರವ ಮರೆಯಲು ಬೇಕು
ನೀತಿ ನಡತೆಗಳ ಕಲಿಯಲು ಬೇಕು
ನಿರ್ಮಲ ಮನುಜನೆ ದೇವಾಲಯವು
ನಿರ್ಮಲ ಹೃದಯವೇ ದೇವರ ಪೀಠ

ಹೀಗೆ ಮೋಡಣ್ಣನ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ಕೆಟ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಗರಿಕರಾಗಿ ಬಾಳಬೇಕೆಂಬ ಸಂದೇಶವಿದೆ.

ಮಕ್ಕಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯು ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಆಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತಾಗುವುದಲ್ಲದೇ, ಸಹಜತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ಬಿ.ಟಿ.ದೇಸಾಯಿ ಅವರ 'ಗಿಡ್ಡೂ ಟೇಲರ್‌ನ ಸಾಹಸಗಳು' ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು.

ರಾಕ್ಷಸ – ನೀನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಷ್ಟು ಬಲವಾನನೆ ?

ಗಿಡ್ಡೂ – ಒಂದೇ ಮಾತು. ಅಂದೂ ಅಂದೂ ಅದ್ಹೆಂಗ ಬ್ಯಾಸರ ಬರೂದಿಲ್ಲೋ ಮಾರಾಯ ? ಇದಕ್ಕ ಸಾಕ್ಷಿ ಪುರಾವೆ ಬೇಕೇನು ?

ರಾಕ್ಷಸ – (ಒಂದು ಕಲ್ಲನ್ನೆತ್ತಿ) ಇಲ್ಲಿ ನೋಡು. (ಆ ಕಲ್ಲನ್ನು ಕೈಯಿಂದ ಹಿಚುಕಿ ಪುಡಿ ಮಾಡಿ ಒಗೆಯುತ್ತಾನೆ) ಹೀಗೆ ಮಾಡು .

ಗಿಡ್ಡೂ – ಈಟs ಹೌದಲ ? ಇಕಾ ತಗಾ (ತನ್ನ ಜೇಬಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಬೋಂಡಾ ಪಟ್ಟಣವನ್ನು ಎಡಗೈಯಿಂದ ಹಿಚುಕಿ ಅದರ ಎಣ್ಣೆ ಹನಿಕಿಸುತ್ತಾನೆ) ನೀನು ಎಲ್ಡೂ ಕೈಲೆ ಮಾಡಿದರ ನಾ ಒಂದs ಕೈಲೆ ಕಿವುಚಿ ನೀರ ತರಿಸಿದೆ.

ರಾಕ್ಷಸ – (ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತನಾಗಿ – ಒಂದು ಕಲ್ಲನ್ನೆತ್ತಿ ಏಂಗಿನೆಡೆ ಒಗೆಯುವನು) ಹೀಗೆ ಮಾಡು.

ಗಿಡ್ಡೂ – ಛೇ ! ಇದೇಟರ ಕೆಲಸ ! ನಿನ್ನ ಕಲ್ಲು ದೂರೇನ್ಹೋಯಿತು ಇಕಾ , ನನ್ನ ಕರಾಮತ್ತ ನೋಡು '

(ತನ್ನ ಇನ್ನೊಂದು ಜೋಬಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಬ್ಬಿಯನ್ನು ತೆಗೆದು ಒಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಗುಬ್ಬಿ ಹಾರಿ ಹೋಗುವುದನ್ನು ರಾಕ್ಷಸ ಗೋಣು ಹೊರಳಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ)

ಗಿಡ್ಡೂ – ಏ ಪ್ಯಾಲಿ , ಗೋಣ ಮುರಕೊಂಡಿ ಜ್ವಾಕೀ ! ೧೨೯

ಈ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಿಡ್ಡೂ ಟೇಲರನ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಸಗಳು ಅವನ ಜಾಣ್ಮೆ, ಚತುರೆ, ಉಪಾಯಗಳಿಂದ ಅವನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದ ಮಕ್ಕಳಾದಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ರುಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಧಾರವಾಡ ಭಾಷೆಯ ಗಟ್ಟಿತನದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತುಂಬ ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಆಡು ಭಾಷೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪೂರಕವಾದ ಆಕರ್ಷಕ ಪ್ರಸಂಗ ಇರುವುದರಿಂದ ಆಡುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ''ಒಂದs ಮಾತು, ನನ್ನ ಕರಾಮತ್ತ ನೋಡು''... ''ಏ ಪ್ಯಾಲಿ, ಗೋಣ ಮುರಕೊಂಡೀ'', ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶಬ್ದಗಳು ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಆ ಜನರೇ ನುಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸತ್ವಯುತವಾಗುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಓಹೊ, ಹಾಗೋ ... ಇತ್ಯಾದಿ. ಹಾಗೇ ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುದ ನೀಡುವ ಕಥೆ, ಅಭಿನಯದಿಂದ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲು ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಹೆಸರಾಂತ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ 'ಪಂಜರ ಶಾಲೆ'. ಸುಮ್ಮನೆ ಕಥೆ ಹೇಳಿ ಮಕ್ಕಳಿಂದಲೇ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ,ಅವರ ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಕಾರಂತರು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದವರು. ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ವಾಕ್ಯಗಳು, ತಂತಾನೇ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಸರಳ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಸಖಿಯರು – ಗಿಳಿರಾಜನಿಗೆ ಏನೂ ಬೇಡ ! ಏನೂ ಬೇಡ !
ಪಾಠಾ ಬೇಡ ! ಊಟ ಬೇಡ ! ಏನೂ ಬೇಡ !
ನಿದ್ದೆ ಬೇಕು ! ಹೌದೇ ಹೌದು – ನಿದ್ದೆ ಬೇಕು
ಬನ್ನಿ ಬನ್ನಿ ನಾವೂನೂ ನಿದ್ದೆ ಹೊಗೋಣ. ''

ಎಂಬಂಥ ಅನೇಕ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಪದ್ಯಗಳು –

---

೧೨೯. ಬಿ.ಟಿ.ದೇಸಾಯಿ – ಗಿಡ್ಡೂ ಟೇಲರ್ , ಪುಟ ೯೪.

ಪ್ರಶಂಸಕ – ಗಿಳಿರಾಜ ಈಗ ಹಾಡೋದೂ ಇಲ್ಲಂತೆ

ಉಳಿದವರು – ಹೌದೆ ?

ನಿಂದಕ – ಪ್ರಲಾಪಿಸ್ತಾ ಇದೆಯೋ ಏನೋ

ಪ್ರಶಂಸಕ – ಏನೇನೂ ತಿನ್ನೋದಿಲ್ವಂತೆ

ಉಳಿದವರು – ಅಯ್ಯೋ ಅಯ್ಯೋ

ನಿಂದಕ – ಯಾಕೆ ರಾಶಿ ರಾಶಿ ಪುಸ್ತಕ ಇವೆಯಲ್ಲ, ತಿನ್ನಬಹುದಿತ್ತು!

ಪ್ರಶಂಸಕ – ನೀರೂ ಕುಡಿಯೋದಿಲ್ವಂತೆ .... ?

ಉಳಿದವರು – ಏನಾಯ್ತಪ್ಪಾ'' [೧೩೦]

ಹೀಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹೇಳಲು ಸುಲಭವಾಗುವ ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು. ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು – ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪಂಜರ ಶಾಲೆಯೂ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ.

ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕಳೆದೊಂದು ಶತಮಾನದಿಂದ ಹುಲುಸಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಾಯೋ ಆಟ,' 'ಫಾಲಾ ಫೂ', ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ನಿಮ್ಮ ಓಟು ಯಾರಿಗೆ' , 'ನಂಬಿಕೆಯ ಮಣಿ,' 'ಗೆದ್ದವರ ಸತ್ಯ', 'ಋತುಯಾತ್ರೆ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು, ಅಬ್ದುಲ್ ರೆಹಮಾನ ಪಾಷಾ ಅವರ 'ನಕ್ಕಳಾ ರಾಜಕುಮಾರಿ,' ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ 'ಕತ್ತೆ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ,' ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಪುಷ್ಪರಾಣಿ,' 'ಅಲಿಬಾಬಾ', ವೈದೇಹಿ ಅವರ 'ಝುಂ ಝುಂ ಆನೆ', 'ಕೋಟು ಗುಮ್ಮ', ಬಂದಗದ್ದೆ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ 'ಬಣ್ಣದ ಹಬ್ಬ ', ಎಚ್.ಎಸ್.ಗೋಪಾಲರಾಯರ 'ಗುಲ್ಬುಟ್ಟಿ ಮನ್ಪುಟ್ಟಿ' ; ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರರ 'ಉಪಮನ್ಯು', 'ಒಗ್ಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಲವಿದೆ,' 'ಭಗತ್ ಸಿಂಗ್', 'ಆರ್ಯರ ಮೋಡರಾಜ,' 'ಮಳೆ ಬಂತು,' ಆನಂದ ಪಾಟೀಲರ 'ಮುತ್ತ್ಯಾ ಮತ್ತು ಮೂವರು ರಾಕ್ಷಸರು,' 'ಮಾಯಪಜ್ಜನ ರುಮಾಲು,' 'ಪಂಡಿತರಪ್ಪ ಪಂಡಿತರು', 'ಕಾಜಿನ ಕಣ್ಣು ಕಾಣದ ಕಣ್ಣು', 'ಹೊಸ್ತೂಟ' ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರ 'ಏಕಲವ್ಯ' – ಹೀಗೆ ನೂರಾರು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳು , ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿವೆ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು , ದಿನನಿತ್ಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಮೈದಾನದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಛಂದೋಬದ್ಧ ಸಣ್ಣ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಮಾತು ಮರೆತುಹೋಗುವದಿಲ್ಲ. ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ

---

೧೩೦. ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ – ಪಂಜರದ ಶಾಲೆ – ಪುಟ ೨೪, ೨೬.

ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು , ಸರಳವಾಗಿ ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಲು ಸುಲಭವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದರಂತೆಯೇ ಸಂಭಾಷಣಾ ರೀತಿಯೂ ಒಬ್ಬರ ಬಾಯೊಳಗಿನ ಮಾತನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಮುಂದುವರೆಯುವಂತೆ ಆಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಆಶು ನಾಟಕಗಳು – ಭಾಷೆ :–

ಆಶು ನಾಟಕಗಳೆಂಬ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಮಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ – ವಾಚಾಳಿಗಳಾದ ನಟರು ನಿರ್ಮಿಸುವ ದಿಢೀರ್ ನಾಟಕಗಳಿವು. ಯಾರಾದರೊಬ್ಬರು ಮಾತನ್ನು ಮೊದಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದಂತೆ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸರಪಳಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಪ್ರಹಸನವೊಂದು ರೂಪು ಪಡೆಯುವ ವಿಧಾನವಿದು. ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃಂದ, ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ವಿದಾಯ ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಆಶು ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡವರು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಆಶು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ.[೧೩೧]

ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಆಶು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇರುವುದೇ ಅವುಗಳ ಕೇಳಿ ಮರೆಯಬೇಕಾದ ಹಾಸ್ಯಮಯ ರಮ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆದ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಸಂಭಾಷಣಾ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಆಶು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದ್ಧತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಟರು ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಜಾನಪದ ಜನಜೀವನವನ್ನು ತಿಳಿದವರು. ಗೀತ, ಗಾದೆ, ಒಡಪು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅರಿತವರು. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಕಲ ಸರಕನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಎದುರಾಳಿಗೆ ಅಂದರೆ ಎದುರು ನಿಂತ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮೇಲುಗೈ ಹೊಡೆಯುವ ಸ್ನೇಹಪೂರ್ಣ ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ನಿಂತ ನೀರಾಗದೇ ಹರಿಯುವ ಹೊರಳಾಡುವ , ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕುವ ದಬೆದಬೆ. ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕಾರ, ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಎದುರು ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ತೆಕ್ಕೆ ಹೊಡೆದು ಅವನು ಕಟ್ಟಿದ ಮಾತಿನ ಮಂಟಪವನ್ನು ಉರುಳಿಸಿ, ಅವನ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆಯೇ ತನ್ನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸಾಧನವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷ ನಟನ ಯಶಸ್ಸು. ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿದ ಗಿಳಿ ಮಾತು ಅಲ್ಲದು. ನಿಂತ ಕಾಲ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ನಿತ್ಯ ನಾವೀನ್ಯ. ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ, ಕರಾವಳಿಯ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಎಂದು ಡಾ ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೧೩೨]

ಈ ರೀತಿಯ ಆಶು ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸಮಯಾನುಸಾಧಕತೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಇದನ್ನೇ 'ನಾಟ್ಯ ಭಟ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣದಿಂದ

---

೧೩೧. ತ.ಸು.ಶಾಮರಾವ , ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೪೫೫.
೧೩೨. ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೩೮೬.

[illegible]

ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಟನೊಬ್ಬನ ಧ್ವನಿಯ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪಣ ಒಡ್ಡುವ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಇದನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಛಟ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇದನ್ನೇ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಏಕಪಾತ್ರ' ಅಥವಾ 'ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ಒಂದು ಪಾತ್ರ, ಅಥವಾ ಎರಡು ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಪಾತಳಿಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಮೂಲಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳ ವರೆಗೂ ನಡೆಯಬಹುದು.

ಇಂತಹ ನಾಟ್ಯ ಛಟದ ಲಕ್ಷಣದ ಹತ್ತಿರವಿರುವುದೇ ಆಶು ನಾಟಕ. ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು, ಇಬ್ಬರು, ಮೂವರು ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಟರು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮೊದಲೇ ವಿಚಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳಿಲ್ಲದೆಯೇ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವ ನಿರ್ಣಯದೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಮಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟುತ್ತಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯರಸವನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಾ, ನಾಟಕ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟನಾದವನು ತುಂಬ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಶಾಲಿಯಾದ ಸಂಭಾಷಣಾ ಚತುರನಾಗಿರಬೇಕು. ಶಬ್ದಭಾಂಡಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರ ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ಶಬ್ದ ಅರ್ಥ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ, ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಪಾತಳಿಯ ಮೇಲೆ, ಹಾಸ್ಯದ ಲೇಪನ ಹಚ್ಚಿ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಬೇಕು. ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ವೃಂದದವರಿಗೆ ತಾಲೀಮಿಗೆ ಸಮಯಾವಭಾವ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ೧೯೪೦–೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತ ಹಾಸ್ಯ ಸಾಹಿತಿ ನಾ.ಕಸ್ತೂರಿಯವರು ಮಾಡಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದರು. ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಶು ನಾಟಕವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥ ನಟರು ತಮ್ಮ ನಟನಾ ಕೌಶಲ್ಯ ವಾಕ್ ಚಾತುರ್ಯದ ಮೂಲಕ ಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಆಗಾಗ ಮಾಡಿದ, ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು, ಕೆ.ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರು, ದೇವದಾಸಿ ನಾಟಕದ ನಾಜೂಕಯ್ಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ, ಈಗ ಮಾಸ್ಟರ್ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ – ಹೀಗೆ ಅನೇಕರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿ, ಡಾ.ಎನ್.ಎಸ್.ನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ರಾಜರತ್ನಂ, ವಿ.ಕೆ.ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್, ಜಯರಾವ್, ಬಿ.ಕೃಷ್ಣ ಮೊದಲಾದ ನಟರು ಆಗ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಆಶುನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದವರು. ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಅಚ್ಚುಗಾಣಿಸಿದಾಗ – ಗಗ್ಗಯ್ಯನ ಗಡಿಬಿಡಿ, ವರಪರೀಕ್ಷೆ, ಕಾಡಾನೆಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು, ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ – ಪಂಚಾಂಗ ಶ್ರವಣ, ಭವಿಷ್ಯ, ಸ್ವಯಂವರ, ಚುನಾವಣೆಯ ಚಾಕಚಕ್ಯ, ಸೌಭಾಗ್ಯ, ಧರ್ಮದ ಡೋಲು, ಮುಂತಾದ ಆಶು ನಾಟಕಬಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಗಣನೀಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ ಗೌರವವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಇವೆ. (ಅಣುಕು, ಛಾಯಾ, ಆಶು) ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು.[೧೩೩]

---

೧೩೩. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೪೪೬ .

[illegible]

ಈ ಆಶು ನಾಟಕಗಳು ಆಗ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಎಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು ಎಂದರೆ ಆಗ ನಡೆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳಲ್ಲಿ ಆಶು ನಾಟಕಗಳು ಆಕಷಣೀಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆಗ ಧಾರವಾಡದ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ– ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದ ಆಶುನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ಮುಂಜಾನೆ ಆಯಾ ಸ್ಪರ್ಧಾ ತಂಡಗಳಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ತಂಡಗಳು ಸಂಜೆ ಅದನ್ನೇ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಇಂಥ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತಗೊಂಡು, ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು.

ಈ ಆಶು ನಾಟಕದ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ನೇರವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದು. ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಸ್ತು, ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಸಹಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಅನುಲಕ್ಷ್ಯಿಸಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಬೇಕಾದರೆ, ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಭಾಷಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ಮಾತು ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆದು ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತಾ ಪೂರಕವಾದ ಅಭನಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ, ಮನೋಧರ್ಮ, ಪಾತ್ರೋಚಿತ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಟ್ಟ ಉನ್ನತವಾಗಿರಬೇಕಾದುದು ಸಹಜ. ರಾಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಆ ರೀತಿಯಾದ ಶಾಂತ, ಗಂಭೀರ, ಧೀರನಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿ, ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಶು ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು, ಆಗ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯರಸ ಪೋಷಣೆಯಾಗುವಂತಹ ಮತ್ತು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಇಲ್ಲವೇ ಆ ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಕಾಲೈಕ್ಯ–ಸ್ಥಳೈಕ್ಯಗಳನ್ನೇ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲ, ಜಾಣ ನಟ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ತನ್ನ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾತಿನ ಮಂಟಪವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಸೈ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವನು. ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತತೆಯಿಂದಾಟ ನಟನೊಬ್ಬನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪಣ ಒಡ್ಡುವ ಆಶು ನಾಟಕ ಕಲಾವಿದನ ಪಾಲಿಗೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅಭ್ಯಾಸ ರಂಗ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ತಜ್ಞರು.

ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ – ಭಾಷೆ :–

ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಬೆಳೆದಂತೆ, ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಿಗ್ಗುತ್ತಲೇ ಹೋಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಎಂದೇ ಪ್ರಚಲಿತ, ಜನಜನಿತ. ಯಾವಾಗ ರೇಡಿಯೋ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗತೊಡಗಿತೋ ಆವಾಗ ರೇಡಿಯೋದ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಬದಲಾವಣೆ ಬರತೊಡಗಿತು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಥವಾ ವಾರ್ತಾಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ರೇಡಿಯೋ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು ; ಅದು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಒಂದು ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ತಜ್ಞರು ಮಾಡಿದರು.

೧೯೩೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ರೇಡಿಯೋ ಮಾಧ್ಯಮ ಪರಿಚಯವಾಗಿತ್ತು. ೧೯೩೭ರಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ದಿ ಫಾಲ ಆಫ್ ಸಿಟಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರೇಡಿಯೋ

ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆರ್ಚಿ ಬಾಲ್ಡ್ ಮ್ಯಾಕಲೀಷ್ ಎಂಬಾತನು ಬರೆದು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ. ಇದನ್ನೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸರಿ ಸುಮಾರು ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಬಾನುಲಿಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ನಾಟಕ 'ಡಾಲ್ಸ ಹೌಸ್ 'ವನ್ನು ಎಸ್.ಜಿ.ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರು ಅನುವಾದಿಸಿ ಅದನ್ನು ಬಾನುಲಿ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರಿಸಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ೧೯೪೭ರಲ್ಲಿ ಆರ್.ಕೆ.ನಾರಾಯಣನ್ ಅವರ 'ವಾಚಮನ್ ಆಫ್ ದಿ ಲೇಕ ' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ 'ನೀರಗಂಟಿಯಾರು' ಪ್ರಸಾರವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ವಿ.ಕೆ.ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರು ಬಾನುಲಿಗಾಗಿಯೇ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು ಭಾರತದಲ್ಲಿಬಹುಶಃ ಇದೇ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ.[೧೩೪] ಈ ರೀತಿಯ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕಳೆದ ೭-೮ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದೆ. ರಂಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯ-ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ ರೇಡಿಯೊ ನಾಟಕ ಶ್ರವ್ಯ-ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಬಾನುಲಿ ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಕುರುಡರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಅಭಿನಯವೂ ಹಾವಭಾಗಳೂ ಕೂಡ ಶಬ್ದಮುಖೇನವೇ ಹೊರಡಬೇಕು. 'ಬೇಕು' 'ಬೇಡ' ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಕೂಡ ಸನ್ನೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ "It is a stage for the blind" ಎಂದಿರುವುದು. ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಎಂದರೆ 'ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿ' ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಎಂದರೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಮಾತ್ರ. ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿಗಳು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಸೈಕಲ್ ಗಂಟೆ, ಗಾಳಿ, ನೀರು, ಕಾರಿನ ಹಾರ್ನ, ಕಪ್ಪು ಬಸಿ, ಟೈಪರೈಟರ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳು ರೇಡಿಯೋ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರಕ. ಹಾಗೆಯೇ ರೇಡಿಯೋ ನಮಗೆ ನೀಡುವ ರಸಾನಂದವೆಲ್ಲಾ ಶಬ್ದಮುಖಾಂತರವೇ ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕವಿಗಳು ''ಕಿವಿಯಿಂದೀಂಟಿಸುವರ್ ಸಮಸ್ತರಸಮಂ'' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ವೀರ, ಕರುಣ, ಹಾಸ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನೂ ಕಿವಿಯಿಂದಲೇ ಕೇಳಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಇಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ತಂತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ತಂತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ ಬದಲಾಗುತ್ತಿವೆ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯುವಾಗ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಾನುಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃವರ್ಗವನ್ನೇ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗನಾಟಕದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದರಿಂದ ಎರಡು, ಮೂರು ಸಾವಿರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾಣದ , ಲಕ್ಷಾಂತರ ಜನ ಶ್ರೋತೃ ಕಿವಿಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಟ್ಟ, ವಯಸ್ಸು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಟ್ಟ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಬಹಳ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತಹದು. ಹಾಗಿದ್ದಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಆ ಎಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು , ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸುವದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ನಾಟಕಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಚದುರಂಗ, ಕ್ಷೀರಸಾಗರ, ಬೀಚಿ, ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್, ಎನ್ಕೆ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಎನ್.ಎಸ್.ಶಿವಸ್ವಾಮಿ, ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ, ಡಾ.ವಸಂತ ಕವಲಿ, ಅಬ್ದುಲ್ ರೆಹಮಾನ ಪಾಷಾ, ಯಮುನಾ ಮೂರ್ತಿ, ಬಿ.ಆರ್.ಪೋಲೀಸ ಪಾಟೀಲ, ಶಶಿಧರ ನರೇಂದ್ರ, ಎಸ್.ಎನ್.ಕಿತ್ತೂರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಮುಖರು.

---

೧೩೪. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ – ಐದು ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳು ಪುಟ ೧.

ಈ ಬಾನುಲಿ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮದ ತಂತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಯದ ಪರಿಮಿತಿಯೂ ಇದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ರೇಡಿಯೋ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಒಮ್ಮುಖವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಮುಂದಿನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಗಮನ ನೀಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ವಿಷಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಗೆ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಆ ದೃಶ್ಯ, ಆ ಪಾತ್ರ, ಆ ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ಪುಸ್ತಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮುಂದುವರೆಯುವ ಅವಕಾಶವೂ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಆದಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕ–ಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕರ್ತೃವನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಪದದಿಂದ, ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ವಿಶೇಷ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಪರಸ್ಪರ ದೂರ ಮಾಡಬಾರದೆಂದೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವಿಲ್ಲಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರ ಇರುವ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ, ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಗ್ರ ಸ್ಥಾನ. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯಕ್ಕೆ ರಂಗನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಥೆಗಿಂದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವೋ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನೋ ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದು, ಹೆಣ್ಣು–ಗಂಡು ಪಾತ್ರಗಳು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಯೋಮಾನದವರಾಗಿದ್ದರೆ – ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ, ಆಯಾ ವಯಸ್ಸಿನ ಧ್ವನಿ ಮೂಲಕ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ, ನಾಟಕವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕದ ನಟನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಆಸ್ತಿ ಎಂದರೆ ಆತನ ದನಿ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಭಾವಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಧ್ವನಿ ಇರುವವ ಉತ್ತಮ ನಟನಾಗಬಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಜಬಾಬ್ದಾರಿ ಎಂದರೆ ಸೂಕ್ತ ಸಮರ್ಥ ನಿರ್ದೇಶಕ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಧ್ವನಿ ಇರುವ ನಟರನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ, ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿ, ಸೂಕ್ತ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಧ್ವನಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಕೆಲವೊಂದು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿವೆ. ಕಥಾ ದ್ರವ್ಯದ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟತೆಗೆ, ಮಾತಿನ ಮೊನಚಿಗೆ ನಾಟಕದ ನೇರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆ. ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ವಿಶೇಷಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಫ್ಲ್ಯಾಷ್ ಬ್ಯಾಕ್ ಮೊದಲಾದ ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಸಾರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಫ್ಲ್ಯಾಷ್ ಬ್ಯಾಕ್ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನೇಕ ರಂಗ ನಾಟಕಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ಸ್ವಚ್ಛ, ಸ್ಫುಟವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಅದರ ತಾಲೀಮಿನ ತರಬೇತಿಗಳು, ಧ್ವನಿಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ.

ಹಾಗೆ ಈ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಎ.ಕೆ.ರಾಮಾನುಜಂ ಅವರ 'ನಾದ ಬಿಂದು' ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗ. ರಾಮಚಂದ್ರ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿದ್ದೆ ಬಾರದೇ ಒದ್ದಾಡಿ ಒದ್ದಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಕಪ್ಪೆಗಳ ವಟಗುಟ್ಟುವಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿದ್ದೆ ಬಂದು ಕನಸು ಬೀಳುವದು. ಅಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪೆಗಳ ರಾಜ್ಯ. ಅವುಗಳ ವಟಗುಟ್ಟುವಿಕೆಯ ಸಂಕೇತ. ಈ ರಾಮಚಂದ್ರ ಆ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದು ರಾಜ, ಮಂತ್ರಿ, ನಾದಬಿಂದು ಎಂಬ ಮೇಲು ನಾಡಿನಿಂದ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವ ತಜ್ಞರ ಮೂಲಕ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮಾನವರು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ, ಪರಿಸರದ ಮೇಲೆ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಅತ್ಯಾಚಾರದ ವಿಚಾರಣೆ, ಅದಕ್ಕೆ ರಾಮಚಂದ್ರನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ– 'ಶಬ್ದ ಯಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮರಣದಂಡನೆ . ಈ ರಾಕ್ಷಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಓಲಗದಿಂದ ಓಡಿಸಿ' ಎಂಬ ಶಿಕ್ಷೆ– ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರೇ

ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ –

(ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ನಿದ್ದೆ ಇಲ್ಲದೇ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶೇಷ ನಮ್ಮ ರಾಮಚಂದ್ರ. ಮೈಸೂರಿನ ಕನ್ನಡಾಂಗ್ಲೋ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತ)

ರಾಮ – ನಮ್ಮ Primary School madam ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ಕಾಗುಣಿತವೆಲ್ಲ ತಿರುವಿ ಹಾಕಿದೆ. ಗುಳಿಗೆ ತಿಂದೆ, ನೀರು ಕುಡಿದೆ .... ಇನ್ನೂ ನಿದ್ದೆ ಬರಬೇಡವೆ ?

(ಎಲ್ಲೋ ದೂರದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆ ಹೊಡೆಯಿತು)

(ಹೀಗೆ ಸ್ವಗತ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಪ್ಪೆಗಳ ವಟವಟ)

'' ಛೇ ಇದೇನು ವಿರಹ ಗೀತಪ್ಪ.. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಆದರೆ ಸರೋಜನ ಸಂಗೀತ. ರಾತ್ರಿ ಆದರೆ ಕಪ್ಪೆಗಳ full time ಕಚೇರಿ. ಒಂದು walk ಆದರೂ ಹೋಗೋಣವೆ ..''

(ಹಾಗೆ ನಿದ್ರಿಸುವನು – ಮೆಲ್ಲನೆ ಗೊರಕೆ. ಮೃದುವಾಗಿ ಆರಂಭಿಸಿದ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಂಗೀತ , ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಗೇರಿ ದೂರದಲ್ಲಿ ಮರದ ಮೆರವಣಿಗೆಯ ಠಿವಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತದೆ – ಜೊತೆಗೆ ಕಪ್ಪೆಗಳ ಸದ್ದು..)[೧೩೫]

ಹೀಗೆ ಈ 'ನಾದಬಿಂದು' ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡ ಬಳಕೆ ಇದೆ. ಜೊತೆಗೆ ರೇಡಿಯೋ ಮಾಧ್ಯಮದ ಧ್ವನಿ ತರಂಗಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಥಾ ಹಂದರವನ್ನು ಧ್ವನಿ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಬೆಸೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕವೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲೆ. ಇದರ ವಸ್ತು , ರಚನೆ, ದೃಶ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ – ಎಸ್.ಎನ್.ಶಿವಸ್ವಾಮಿ ಅವರ 'ಹೃದಯಾಂತರಾಳ' ನಾಟಕ. ಪ್ರೌಢ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ತಮ್ಮ ಒಬ್ಬನೇ ಮಗನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ತಂದೆ–ತಾಯಿಗಳ ತವಕ; ಅವನ ಅಂತರಂಗ ನಿಜವಾಗಿ ತಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಾರದೇನೋ ಎಂಬ ಶಂಕೆ ಬಂದಾಗ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾಗುವ ತಳಮಳ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಇದನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ರೇಡಿಯೋ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಧವಾಗಿದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇಂಥ ನಾಟಕ ಅಸಾಧ್ಯ – ಉದಾಹರಣೆಗೆ :–

ದರ್ಶಕ – ಏನು ಸ್ವಾಮಿ, ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೊರಡೋಣವೆ ಇಲ್ಲಾ ಇನ್ನೊಂದು ಸಲ ನಗಬೇಕೋ ?

ಆತ – ನೀನು ನಕ್ಕಿದ್ದರಿಂದ, ನಮಗೆ ನಾವಿಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಕಾರಣ ನೆನಪಾಯ್ತು ನೋಡು. ನಿನ್ನೆ ರಾತ್ರಿ ನಾವು ಪ್ರೊ.ಬೋಸ್ ಅಂತನ್ನೋ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತರಾದ ಮಂತ್ರವಾದಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದೆವು. ಅವರು '' ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ಕಣ್ಣಿಗೂ ಕಾಣದ ಹಾಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ, ಬೇಕಾದ

೧೩೫. ಎ.ಕೆ.ರಾಮಾನುಜಂ – ನಾದಬಿಂದು – ಐದು ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೨೪.

ಹೈಪೋಡರ್ಮಿಕ್ ಸಿರಿಂಜಿನಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಯಾರದಾರೊಬ್ಬರ ದೇಹದೊಳಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಸೇರಿಸಿಬಿಡಬಲ್ಲೆ''– ಅಂತ ಬಡಾಯಿ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ನಾನೂ ಒಂದೆರಡು ಕಣ್‌ಕಟ್ಟು , ಚಳಕಗಳನ್ನು ಕಲಿತವನಾದ್ದರಿಂದ ಸರಿ, ನೋಡೋಣ ಅಂತ ಪ್ರೊ. ಬೋಸ್‌ರಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ. ನಮ್ಮಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಹೈಪೋಡರ್ಮಿಕನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಯಾರಾದರೂ ರಕ್ತ ಚಲನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಬಿಡಿ ನೋಡೋಣ'' ಅಂತ .

ದರ್ಶಕ – ಆಹಾ ! ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ನೀವು ಬಂದ ರೀತಿ. ಇರಲಿ, ಬನ್ನಿ ಸುತ್ತಾಡಿ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಬರೋಣವಂತ ನನ್ನ ಕಾರ್ಪಸಲ್‌ನಲ್ಲಿ.[೧೩೬]

– ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ರೇಡಿಯೋ ಮಾಧ್ಯಮದ ಭಾಷೆ. ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು.

ರೇಡಿಯೋ, ದನಿಯ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಗಂಡಸರು ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ ಹೇಗೋ ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದೇ ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗಂಡು ಮಾಡಿದರೆ ಸಹ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹ ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾದ ದನಿಯಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಕೋಪ, ಕರುಣೆ, ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ತಿರಸ್ಕಾರ ಇತಾದಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡುವಂತೆ ತರಬೇತಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಬದಲು ಬೇರೊಂದು ಭಾವವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಬಹುದು. ಒಂದೇ ಮಾತನ್ನು ಎರಡು ಮೂರು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಉಚಿತವಾದ ವಿಧ ಒಂದೇ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ :

''ಅವನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲವೆ ?''

''ಇದ್ದಾರೆ''

ಈ ಎರಡು ಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಮೂರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನಾದರೂ ಹೊರಡಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆ – ಅವನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿರುವರೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಕೇಳಿದ್ದು. ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯ ಇದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ – ಅವರು ಸಂಸಾರ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ , ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲವೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲವೆ..ಸಂಸಾರ ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ ! ' ಎಂದಾಗಬಹುದು. 'ಇದ್ದಾರೆ' – ಇದ್ದಾರೆ ಏನು ಭಾಗ್ಯ ಬಂದಂತಾಯಿತು ! ಅಪ್ರಯೋಜಕರು ! ಎಂಬ ಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಟರು ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಆಡಿದ ರೀತಿಯ ಮೇಲೆ ಅರ್ಥವು ಹೊರಡುವದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ವೈಖರಿಯನ್ನು 'ಕಾಕು' ವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ಈ 'ಕಾಕು' ಅನುಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ನಾಟಕ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ಕಾಕುವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ದನಿಯನ್ನು, ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರದ ಮನೋವೃತ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ದನಿಯನ್ನುಏರಿಸುವುದೂ, ಇಳಿಸುವುದೂ ಅದರ ಗತಿಯನ್ನು ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಡುವುದು, ಅಥವಾ ಚುರುಕುಗೊಳಿಸುವುದು, ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತರದಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಕೆಳಮಟ್ಟದಲ್ಲೋ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು. ಈ ರೀತಿ ಉಚಿತವಾದ

---

೧೩೬. ಎಸ್.ಎನ್.ಶಿವಸ್ವಾಮಿ – ಹೃದಯಾಂತರಾಳ –ಪುಟ ೬.

[illegible]

ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಡ ಹಾಕುವುದರಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಅರ್ಥ ಹೊರಡುತ್ತದೆ.[೧೩೭]

ಒಟ್ಟಾರೆ ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾದ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಧ್ವನಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ, ಶಬ್ದಗಳು, ನೀರವ ಮೌನ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆಗಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಪ್ರಬೇಧಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ, ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಷೆ – ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಕೊಡುಗೆಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ದೃಶ್ಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಚಹದ ಕಪ್ಪು ಹಿಡಿದು ಚಹ ಕುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿ – ನಾನು ಚಹ ಕುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಅದಾವುದೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ನಾನು ಚಹ ಕುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಚಹ ಕುಡಿಯುವ ಸೊರ್ ಸೊರ್ ಸಪ್ಪಳ , ಕಪ್ಪು–ಬಸಿಯ ಸಪ್ಪಳ ಮಾಡಿದಾಗ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಚಹ ಕುಡಿಯತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರೇಡಿಯೋ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಎದುರಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿ ತಾನು ಯಾವ ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದರ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣ ಮಾದರಿ ಇರುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ರಮೇಶ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಒಮ್ಮೆ ಬಂದು ತನ್ನ ರೂಪದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಮುಂದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವನನ್ನು ಹಾಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಬಾನುಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಸಲ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅಥವಾ ಬಹಳಷ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಭಾಷಿಸುವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಹೆಸರನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಬೋಧನಾ ರೂಪಗಳು ಪ್ರತಿ ಬಾರಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ರಂಗ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ವಾಚ್ಯವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ರೇಲ್ವೆ ಸ್ಟೇಷನ್ನು , ಪಾರ್ಕು, ಕಾಡು, ಆಫೀಸಿನ ಯಾವುದೇ ದೃಶ್ಯವಿದ್ದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆ ಮುಗಿಯಿತು. ಆದರೆ ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಾವು ನಿಂತಿರುವ, ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿರುವ ಜಾಗೆಯ, ದೃಶ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವುದನ್ನು ಅಥವಾ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷನು ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಗಡಸು ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಿದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವನನ್ನು 'ಅವಳು' ಎಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಚಿಕ್ಕ ಯುವಕ ಮುದುಕನ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಬಂದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ಧ್ವನಿಯ ವಯಸ್ಸೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಮಾತು, ಭಾಷೆ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಅವನು ಮುದುಕನೋ, ಯುವಕನೋ, ಸುಶಿಕ್ಷಿತನೋ, ಸಂಸ್ಕಾರವಂತನೋ, ಒಳ್ಳೆಯವನೋ, ಕೆಟ್ಟವನೋ ಎಂಬುದೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಟರ ಭಾಷೆ, ಧ್ವನಿ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಸ್ಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

...

---

೧೩೭. ಎ.ಎನ್.ಮೂರ್ತಿ ರಾವ್ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯೋದ್ಯಾನ – ಪುಟ ೪೭.

[illegible]

ಅಧ್ಯಾಯ – ಏಳು

ನಾಟಕಕಾರರು – ಭಾಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ – ಏಳು

ನಾಟಕಕಾರರು – ಭಾಷೆ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ಬಹು ದೊಡ್ಡದು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರದ ಮೂಲಕ ಆರಂಭಗೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಆನಂತರ ಭವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅನೇಕರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು, ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ನಾಟಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕರು ದುಡಿದರು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂತಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳಾದವು. ಅನೇಕರು ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ, ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಮೆರೆದರು. ಉದಾ – ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದವು. ಹೀಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದವರೆಂದರೆ – ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಂಸ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು, ಲಂಕೇಶ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ಮುಂತಾದವರು. ಇಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕೈಲಾಸಂ :–

ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜ ಪರಮಶಿವ ಕೈಲಾಸಂ (ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ) ಅವರು ಮದ್ರಾಸ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪದವಿ ಪಡೆದ ನಂತರ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ತೆರಳಿದರು. ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇವರ ಮೇಲೆ ಬಹಳ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಭೂಗರ್ಭಶಾಸ್ತ್ರ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ , ಇಂಗ್ಲಿಷನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಸ್ವತಃ ಅವರು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ, ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಹೇಳಿ ಬರೆಯಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹದಿನೇಳು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯ – ನಮ್ ಕಂಪನಿ, ಸೀಕರ್ಣೆ ಸಾವಿತ್ರಿ, ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ – ಟೊಳ್ಳು–ಗಟ್ಟಿ, ತಾಳಿಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ , ಪೋಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ ನಾಟಕಗಳು, ಮನರಂಜನಾ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ – ಬಂಡ್ವಾಳವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ, ನಮ್ಕ್ಳಬ್ಬು, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಕುರಿತು – ಹೋಂರೂಲು, ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ, ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಕುರಿತು – ಬಹಿಷ್ಕಾರ, ನಮ್ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಕೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ – ಗಂಡಸ್ಕತ್ರಿ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಾಳು ಕಣ್ಣೀರೇನೆ ? ಸೂಳೆ, ಜನರ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಕುಶಲತನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ – ಅನುಕೂಲಕ್ಕೊಬ್ಬಣ್ಣ, ಸತ್ತವನ ಸಂತಾಪ, ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಹುತ್ತ, ಹೀಗೆ ನಾಟಕಗಳು, ಕಥೆಗಳು, ಕವನಗಳು, ಇಂಗ್ಲಿಷ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಮಿಶ್ರ ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನಗಳ ಭಾಷೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ವರ್ಗದ ಜನರ ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಹಜ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೈಲಾಸಂ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರದ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ಸಮರ್ಥರು.[೧] ಆತನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಮಹತ್ತಾದ ಭಾವನೆಗಳು, ಆತನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಃ Kannada - Anglo :[೨] ಇದನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಬಗ್ಗೆ' ಕೈಲಾಸಂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಸವನ್ನೂ, ಧೂಳನ್ನೂ ಝಾಡಿಸಿ, ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಕಟ್ ಸೀನ್‌ಗಳನ್ನು ಕಠಾಯಿಸಿ, ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ತುಂಡು ಹಾಕಿ, ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ಮಾಡಿದರು.[೩] ಹಾಗೆ ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡವನ್ನು, ಹೆಚ್ಚಿನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಬ್ದಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಗಿಸಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರೆದವರು ಕೈಲಾಸಂ . ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಅಪ್ಪೂ – ನಮ್ಮ ರಾಘು ನಿನಗ್ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಕಿಟ್ಟಿ! ಅವನ್ ಜಂಭದ ಬಾಬ್ತೆನೂ ಇಲ್ಲ ಈಗ! Grimm's fairy tales ನಲ್ಲಿ ಬಂದ್ಹಾಗೆ – Once upon a timeಉ ಅಂದ್ರೆ ... in days of yoreಉ ...ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ!

ಕಿಟ್ಟ – ಯಾರ್ದಪ್ಪಲೋ ನಿನ್ನ yoreನ ಜೋರು? ನಿನ್ನ Englishಓ ನೀನೋ... ಅರ್ಥ ಹೇಳ್ಕೊಡ್ತಾನ್ತೆ ... ನನ್ಗೆ...English ತಿಳೀದ ಗುಗ್ಗೂಂತ ತಿಳ್ಕೊಂಡ್ಯೇನೋ .. ಆರ್ನೆ Form ಗೆ ಮಣ್ಣಾಕದ ಭೂಪ್ತಿಗೆ?[೪]

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ Englishಓ ... Formಗೆ ... ಹೀಗೆ . ಕನ್ನಡದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಬರೆದರು. ಬಹಳಷ್ಟು ಸಲ ಕನ್ನಡ ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವಂತೆ ತುಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳಿರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಂಡ್ವಾಳವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಹೋಬಲ ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ಉದಾಹರಣೆ.

ಅಹೋಬ್ಲು – Hopelessಉ ಅಂತೀಯ? Worse than that. Because ಇವನ್ನ ನಾನು ಕಳಿಸ್ತಿರೋದು. Deaf and Dumb Schoolಗೆ. So that, future lifeನಲ್ಲಿ ಇವನಿಗೆ Speechನಲ್ಲಿ ಇರೋ Impediments and resultant predicamentsನ Deaf and Dumb signs, gestureನಲ್ಲಿ overcome ಮಾಡಬೇಕೂಂತ. Of course familyಗೆ, in general . ನಮ್ಮ Motherಉ ಇವನ ಅಜ್ಜಿಗೆ , terrible disappointmentಉ[೫]

ಕೈಲಾಸಂ ಪದ–ಪದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಪದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಉದಾ – ತಾಳೀಕಟ್ಕೊಕ್ಕೂಲೀನೆ? (ತಾಳೀ ಕಟ್ಟೂಕ್ಕೂ ಕೂಲೀನೆ?) ನಮ್ಮ್‌ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಕೆ (ನಮ್ಮ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿಕೆ) ಈ ರೀತಿಯ ಅನೇಕ ಪದಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದರು. ಹಾಗೆಂದು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಇದೇ ಭಾಷೆ– ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅವರ

---

೧. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪು.೨೨೨.
೨. ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯರು – ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ – ಪುಟ ೩೧೭.
೩. ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಂ..ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ ಮಾತುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ – ಪುಟ ೩.೪೭.
೪. ಕೈಲಾಸಂ – ಪೋಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ – ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು, ಪುಟ ೭೬,
೫. ಕೈಲಾಸಂ – 'ಬಂಡ್ವಾಳಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ – ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು, ಪುಟ ೩.೨೦.

'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ದಂತಹ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ಅಪ್ಪಟ ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಕಿಟ್ಟು – (ಪ್ರವೇಶಿಸಿ) ಇಕೋಮ್ಮಾ ಪಂಚೆಗ್ಳು ... ಇನ್ನೇನ್ .. ಸ್ನಾನಾ ಮಾಡಿ ಧೋತ್ರಗಳನ್ನ ನೆನೆಸಿ ಒಣಗ್ಸೋದ್ದಾನೆ ?

ವೆಂಕಮ್ಮ – ಹೂಂ.

ಕಿಟ್ಟೂ – (ಬೀದಿ ಬಾಗಿಲ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ) ಅಕ್ಕೋ ಅಪ್ಪೂ ಬಂದ ... ಮುಖಾ ನೋಡಿದ್ರೆ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ರು ಸಿಕ್ಕಿದ್ಹಾಗ್ಯೆ ಕಾಣತ್ತೆ. ನಾನಿನ್ ಸ್ನಾನಕ್ಹೊರಡ್ತೆನಮ್ಮಾ : ಹಂಡೇಲ್ನೀರಿದೆ ತಾನೆ ?

ವೆಂಕಮ್ಮ – ಹೂಂ ... ನೀರೂ ಸೇದಿ ... ಹಂಡೇನೂ ತುಂಬಿ ... ಕಟ್ಗೇನೂ ತಾನೇ ವಡ್ದು ಕಾಸಿಟ್ಟಿದ್ದಾಳಪ್ಪನರ್ಸು...[೬]

ಅಚ್ಚ ಮೈಸೂರು ಕನ್ನಡದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಮಿಶ್ರಿತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ ಕೈಲಾಸಂ – ಉರ್ದು, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳುಗಳ ಬೆರಕೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ತಾಳೀಕ್ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ' ನಾಟಕದ ಉರ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಜವಾನ ಯಾಕೂಬ ಉರ್ದು ಮಿಶ್ರಿತ ಭಾಷೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಯಾಕೂಬ್ – ನನಗೆ ಇಲ್ಲ ಹುಝೂರ್, ಬಡಾ ಅಮ್ಮಾವರಿಗೆ ... ಕಾರ್ಯ್ಯೊಂ ಕಾ ಕಿತಾಬ್ (ಪಂಚಾಂಗ) (ಆಕಾಶವನ್ನು ತೋರಿಸಿ) ಆಸ್ಮಾನ್ ... ಬುಕ್ಕು ... ತಕ್ಕಂಡೀ ಬರಾಕೆ .. ಬಡಾ ಅಮ್ಮಾ ಅವ್ರು ಕಳ್ಸಿದ್ರು ಹುಝೂರ್ ! –[೭]

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಂಪನಿ ಕವಿಗಳ ಸೆರೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಕೈಲಾಸಂ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಕತೆಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಅವರ ಶೈಲಿ ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾಗಿಲ್ಲ, ಮುಂದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಲು ಆಗಬೇಕಾದ ಕೃಷಿಗೆ ಭೂಮಿ ಹಸನು ಮಾಡಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಸುಶಿಕ್ಷಿತ Lover middle class ವರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ Sadism, Violence ನಿರಾಸೆ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಕೃತಿಯ ರೂಪ ದೊರಕಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮಾತುಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವೂ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ.[೮]

---

೬. ಕೈಲಾಸಂ – ಬಹಿಷ್ಕಾರ – ಪುಟ ೯೪.
೭. ಕೈಲಾಸಂ – ತಾಳೀಕ್ಕಟ್ಟೂಕೂಲೀನೇ ನಾಟಕದ ಭಾಗ – ಪಾತೂ ತೌರ್ಮನೆ – ಪುಟ ೧೭೪.
೮. ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ – ಸಂ: ಡಾ. ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಪುಟ ೬೯.

ಕೈಲಾಸಂ ಅವರದು ನಾಟಕಗಳ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ತಯಾರಾಗಿರುವ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಕಲಬೆರಕೆಯ ಭಾಷೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಉರ್ದು, ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಆಟವಾಡುವದರಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಿದರು. ಅನುಕರಣವನ್ನು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಅಣಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಣಕಕ್ಕೆ ಈಡಾಗುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾಷೆ . ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕ ಅಣಕದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಿಸ್. ವೈಢೂರ್ಯಂ, ಅಯ್ಯರ್, ಶೆಟ್ಟರು ಇವರೆಲ್ಲ ಮಾತಾಡುವ ಕನ್ನಡವನ್ನೇ ಅವರು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವು ಮೇಲೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಭಾಷೆಯೇ ಅಣಕದ ಭಾಷೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬೇಕು. ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳು ವಾಕ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯದ ತುಣುಕುಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಅವರ ಹಾಸ್ಯದ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ದೀಪ್ತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ.[೧೦]

ಒಂದು ರೀತಿಯ ಜಡ ಆವರಿಸಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ನಡುಮನೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿಯೂ ತೋರಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ. ಹೀಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟು, ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ ಎನಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಶ್ರೀರಂಗ :–

ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನ Acting ಪದಕ್ಕಿಂತ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಅಭಿನಯ' ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ಅಭಿನಯದ ಅರ್ಥ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ಒಯ್ಯುವುದು. ನಟನ ಅಭಿನಯವು ನಟನ ಸಹಜ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ನಟನಿಂದಲೇ ಅದು ಹೊರಬೀಳಬೇಕು. ನಟನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವನೆಗೆ ಸರಿ ಎನ್ನಿಸುವಂತಹದಿರಬೇಕು ' ಎಂದವರು ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶ್ರೀರಂಗರು.

'ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಟ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಸಾಧಿಸುವದು ಅವಶ್ಯವೆಂದರೂ ಅವನು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದುವಂತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಮಾತನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ನೀಡಿದರು. ಸತ್ವ ಪ್ರಬಲವಾದರೆ ಅಭಿನಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ಇತ್ತರು. ಸಾತ್ವಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳು ವಾಚಿಕಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. 'ವಾಕ್' ನಾಟಕದ ದೇಹ ಎಂಬ ಭರತನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತ, ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಕೃತ್ರಿಮವಾದರೂ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೃತ್ರಿಮ ಎಂದೆನಿಸಬಾರದು ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ, ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಾಗಲೀ , ತಾನ, ನಾದ , ಲಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವದರಿಂದ ಅದು ಗದ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಒಂದು ಹೊಸ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ''[೧೧]

---

೧೦. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – 'ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ' ಪುಟ ೨.
೧೧. ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರು – 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' – ಪುಟ ೧೮.

ಇಂಥ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶ್ರೀರಂಗರು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಲು ನಗೆಯ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಯ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಣಯ ಸರಣಿ ಅಥವಾ 'ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. –''ಇದೊಂದು ಸಾಗ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಹಾಡುಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯೇ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಸಂವಿಧಾನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಕೌಶಲ್ಯ, ದುರ್ಮಿತೀಯ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಹಾಗೂ ಹೃದಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಂತಹ ನಾಟಕದ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದ ಘಟನೆಗಳಿವೆಯಾದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಗತಿ, ರಚನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಅವರ ನಿಯಂತ್ರಣವಿದೆ.'' ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ದೇಶಕ್ಕೆ ತರಣೋಪಾಯ ಎಂಬ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರ ಹೊಂದಿರುವ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಒಂದು ಅಂಕ ಮುಗಿದುದರ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ ನೋಡಬಹುದು. ಒಂದನೇ ಅಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಮಾತುಗಳು.

ಪ್ರಫುಲ್ಲೆ– ನಿನ್ನ ಶಿರಸ್ಸು ಈ ಪ್ರಫುಲ್ಲೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಹೊಂದಲಿ.

ದುರ್ಜಯ– ದುಷ್ಟೇ ಇದೇ ನಿನ್ನ ನಿಶ್ಚಯವಿದ್ದರೆ ಈ ಅಂಕದ ಕಥೆಯೇ ಸಮಾಪ್ತಿಯಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿ.[೧೨]

ಒಂದು ದುಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡಾಯದ ವಸ್ತು ಹೊಂದಿರುವ 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ನಾಟಕವು '' ದೇಹವನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವವರಷ್ಟೇ ವೇಶ್ಯೆಯರಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿ, ಕಲೆ, ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ವೇಶ್ಯೆಯರೇ' ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. 'ಸ್ವಾರ್ಥ' ಎನ್ನುವದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲೂ ಇದೆ ಎಂಬ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ರಾಮರಾಯರ ಮಗ ಚಂದ್ರಕಾಂತ – ಉದಾಃ–

ಚಂದ್ರಕಾಂತ– (ಆನಂದದಿಂದ) ಸ್ವಾರ್ಥ ! ಸ್ವಾರ್ಥ ! ಆಹಾ ... ಸ್ವಾರ್ಥದ ಮಹಿಮೆ ಎಷ್ಟೆಂದು ಹೇಳಲಿ ? ಸ್ವಾರ್ಥವೇ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲ ತತ್ವ. ಸ್ವಾರ್ಥವೇ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಬ್ರಹ್ಮ. ಅಜ್ಞಾನದ ಕಂದರದಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯುವ ಕೆಲಸಗೇಡಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ಕಳಸಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವ ನಿಚ್ಚಣಿಕೆ ಸ್ವಾರ್ಥ. ನಿಮ್ಮ ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಅದೂ ಸ್ವಾರ್ಥಿ ..... (ಆಚಾರ್ಯನ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿ ನಗುತ್ತ) ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಎರಡನೆಯವರಿಗೆ ಆಶೀರ್ವಾದ ಕೊಡುವ ಚಟವು ನಿಮಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವೆ.[೧೩]

ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅವಾಸ್ತವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಹಾಗೂ ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನು ಬಳಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕಮಲಾಬಾಯಿ, ಕಲಾವತಿ, ಧರ್ಮಪ್ಪ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಹಾಗೂ ಕವಿ ಇವರ

---

೧೨. ಶ್ರೀರಂಗ – 'ಸಂಗೀತ ಪ್ರಣಯ ಸರಣಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ – ಪುಟ ೧೩೩.

೧೩.. ಶ್ರೀರಂಗ – ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ – ಪುಟ ೫೦.

ಭಾಷೆ (ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟಂತೆ) ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾದುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇದಲ್ಲದೇ ಸ್ವಗತ, ದೀರ್ಘ ಭಾಷಣಗಳು ಇಂಥ ಕವಿ ಸಮಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಉಚ್ಚ ಸಂಸ್ಕಾರಯುತ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಂತೆ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಸೇವಕ, ಕೆಲವು ಹೆಂಗಸರು ಆಡುಭಾಷೆಯಂತಹ ಅ–ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೃತಕವಾದ ಕಂಪನಿ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷೆ, ಕಥೆ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಗಿನ ಕಂಪನಿ ಶೈಲಿಯ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ' ನಾಟಕದ ರಾಮಣ್ಣನ ಪಾತ್ರದ ಸಂಭಾಷಣೆ ನೋಡಬಹುದು.

ರಾಮಣ್ಣ – ಅತ್ತೆ, ದೇವರು ನಿನ್ನ ಅಣ್ಣನಿಗೆ ಎಂತಹ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ. ನನಗೆ ಎಂತಹ ತಂಗಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ? ಅವನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಿ ತೂಗುವ ಜೀವ ಗೊಂಬೆ. ಅದನ್ನು ಕಿಡಿಗೇಡಿ ಹುಡುಗರಂತೆ ಮುಗ್ಗಿ ತೆಗ್ಗಿ ಮುಸುರೆಯ ಸಿಂಬೆ ಮಾಡಿರುವೆವಲ್ಲವೆ? ..... ಅತ್ತೆ, ನಾವು ಕಿಡಿಗೇಡಿ, ನಾವು ಪಾಪಿ ನಾವು .... ಕಟುಕರು." [೧೪]

ಇಂಥ ರಾಮಣ್ಣನ ಉದ್ದುದ್ದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಣದ ಕೃತ್ರಿಮತೆ ರೆಟರಿಕ್‌ನ ಲಾಲಸೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ, ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ತರದ, ಗ್ರಾಮ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ, ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ತರದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು–ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಎನ್.ಆರ್.ಮಾಸೂರ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದಿತು ಹಾಗೂ ಅವರು ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು. ಮೊದಮೊದಲು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿತ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಬರುಬರುತ್ತ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸತೊಡಗಿದರು.[೧೫]

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳದು ನಿರೂಪಣೆಯ ಸ್ವಭಾವ. ಅವರು ಸಂಪೂರ್ವಾಗಿ ವಾಚಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬರವಣಿಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹರಡಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾತಿನ ಉಪಯೋಗದ ಹಿಂದಿರುವ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯೆಂದರೆ ಹಳೆಯ ಭಾಷ್ಯಕಾರರು ಮಾಡಿದಂತೆ ಶಬ್ದದ ರೂಢ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವದು. ತಾತ್ಯಾಚಾರಿಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾಷೆ, ದೊಡ್ಡರಾಯರ ರಾಜಕೀಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವಸಂತನ ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷೆ – ಇವೆಲ್ಲ ರೂಢಿಗತವಾದ ಭಾಷೆಗಳು. ಭಾಷೆಯ ಹಿಂದೆ ಒಂದು

---

೧೪. ಶ್ರೀರಂಗ – 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ' – ಪುಟ ೧೨೦.
೧೫. ಶ್ರೀರಂಗ – ವಿರಾಟ ಪುರುಷ – ಪುಟ ೪೩೮.

[illegible]

ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಈ ಹಳೆಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹುಟ್ಟಲಿರುವ ಹೊಸ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಸಂಘರ್ಷ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ.[೧೬]

ಖ್ಯಾತ ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹರಿಜನ್ವಾರ ನಾಟಕ ಕುರಿತು ''ಹರಿಜನ್ವಾರ'' ದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿ ಇರುವದಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಚಿಕ್ಕ ಜೀವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವಸ್ತು ಪರಿಪೋಷಣೆಯಿದೆ. ವಿನೋದದಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಕವಾದ ಜೀವವಿದೆ. ಅಳಿಯ–ಮಾವಂದಿರ ಹಾರಿಕೆಯ ಮಾತು, ಗಂಡ–ಹೆಂಡಿರ ವಕ್ರ ವಕ್ರ ಮಾತು, ರತ್ನಾಭಾಸ ಮುಗ್ಧರ ಎಬಡತಬಡ ಮಾತು .. ಮನಸೀಪಾಲ್ಟೀ ಉಮೇದುವಾರರ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ದೇಶಾವರೀ ಮಾತು ... ವೇಣಕ್ಕನ ಹೆಂಗರುಳಿನ ಮಾತು, ವಸಂತನ ಕೊಂಕು ಮಾತು .. ಹರಟೆ ಎಲ್ಲವೂ ನೋಡುವ ಕೇಳುವ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕವೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವದು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.[೧೭]

ಶ್ರೀರಂಗರದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಗದ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ. ಪ್ರಸನ್ನರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗುಣದ ಅಭಾವವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡದ ಉಪ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಹಾಸ್ಯದಂಥ ವಿಧಾನಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಭಾಷೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಶ್ರೀರಂಗರದು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರರು.[೧೮] ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಗವಾಗುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದು, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ :–

ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪುರಸ್ಕೃತ ಖ್ಯಾತ ವರಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ೧೪ ರಂಗ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ೧೧ ಬಾನುಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ,೨ ರಂಗ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಐದು ಮಾನಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಬೇಂದ್ರೆ ನಾಟ್ಯಯೋಗ ಎಂಬ ಸಮುಗ್ರವೂ ಹೊರಬಂದಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಶಬ್ದ ಗಾರುಡಿಗರಾಗಿ, ಕವಿಯಾಗಿ ಹೆಸರಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, ವ್ಯಂಗ್ಯ–ವಿಡಂಬನೆಯ ಹರಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿಯೂ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವರಕವಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಹಸನದ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಅವುಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕಾಣುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಧಾರವಾಡದ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು. ಮರಾಠಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡದ ಉಪಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಸಮಾಜಿಕವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ವಿಷಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

---

೧೬. ಶ್ರೀರಂಗ – 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ ' – ಪುಟ ೪೩೮.
೧೭. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ – ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ – ೧೧ , ಪುಟ ೨೫೬.
೧೮. ಶ್ರೀರಂಗ – 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' – ಪುಟ ೪೪೧.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ – 'ಉದ್ಧಾರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಲುವರ್ಗದವರು ಆಡುವ ಭಾಷೆಗೂ ಕೆಳವರ್ಗದವರು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಕೋದಂಡರಾಮು –

ರಾಯರು – ಹ ; ಹ; ಹ ! ರಾಮಾಯ ಸ್ವಸ್ತಿ. ರಾವಣಾಯ ಸ್ವಸ್ತಿ. ಅನಕೋತ ಆಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಬರಿ ತಲಿ ಹಕ್ಕೊಂತ ಹೋಗುವವ ನಾನಲ್ಲ, ಹಾಂಗ, ನೀವೂ ತಲೀ ಹಾಕಬಾರದು. ನಮಗೇನಾದರೂ ತಲಿ–ಗಿಲಿ ಇದ್ದರ , ಅದನ್ನ ತುರಿಸಿಕೊಳ್ಳೋ ಹೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ ಽ ಈಗೂ (ಸೇವಕನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವನು) ಯಾಕೋ ಯಾರ ಬಂದಾರ ?[೧೯]

ಧಾರವಾಡ ಪ್ರದೇಶದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೀತಿ ಇದಾದರೆ, ಕೆಳವರ್ಗದ ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಹೆಂಗಸಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಉದಾಹರಣೆ –

ಮಾರ – ಏನ್ರಿಯಪ್ಪಾ ಈ ಗುಂಭದ ಮಾತು ! ಒಂದೂ ಅರ್ಥ ಆಗಾಣೆಲ್ಲ ತಗೀರಿ. ಒಂದೀಟ ಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳಬಾರದ್ರ್ಯಾ ? ನಮ್ಮ ಕಗ್ಗ ಮಂದಿಗೆ ನಿಮ್ಮ ಈ ಮಾತು ತಿಳ್ಯಾಣೆಲ್ಲ.[೨೦]

ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ 'ಗುಂಭದ = ರಹಸ್ಯವಾದ ; ಆಗಾಣೆಲ್ಯ = ಆಗುವದಿಲ್ಲ ; ಕಗ್ಗ = ಅಶಿಕ್ಷಿತ, ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆ ಇದೆ. ಇಂತಹ ಭಾಷಾ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಜನರ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಅರಿವಾಗುವುದು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಾಯೋ ಆಟ' ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಮಾತಿನ ಕೌಶಲ್ಯ ಬೆಡಗು, ಯಾವ ಕೃತ್ರಿಮತೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಸರಾಗವಾಗಿ ತೇಲಿ ಬರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೀತಿ, ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತೀರ ಹೊಸದು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಭರತ ವಾಕ್ಯವೂ ಆಯಿತು. ಇಲ್ಲಿನ ನೈಜ ಸಹಜ ಹಾಸ್ಯ ಇಂದಿಗೂ ಮಿತಿಗೂ ಬಂದಿಲ್ಲವೆಂದು – ದಿ.ರಾಮಚಂದ್ರ ಕುಟ್ಪಲಗಿ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[೨೧] ಉದಾ :–

ಕಳ್ಳಿ – ಅಯ್ಯೋ ಮಹಾರಾಯಾ, ಎಂಥಾ ತಂಪು ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಣ್ಣಗಾದಿ ! ನೀನು ಸತ್ತರೂ ಯಾರೂ ಬರಲೊಲ್ಲರು. ನಾನು ಅತ್ತರೂ ಯಾರೂ ಬರಲೊಲ್ಲರು. ಈ ಮನೆಯೊಳಗಿನವರೂ ಸತ್ತಿರುವರೇ ! ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಜಗತ್ತೆಲ್ಲಾ ಸತ್ತಂತೇ ಸೈ. ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ಅಳುವುದು ವ್ಯರ್ಥವೆಂದು ಹಿರಿಯರು ಹೇಳುವುದೇನೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಜನವಿಲ್ಲದ ಮೇಲೆ ಇದೂ ಅಡವಿಯೇ . ನಾಲ್ಕು ಜನರು ಕೇಳುವವರಿದ್ದರೆ ಅಳುವವರಿಗೂ ಹುರುಪು ಬರುವದು. ಹುರುಪು ಇಲ್ಲದೆ, ನನ್ನಂಥಾ ಬಲವಿಲ್ಲದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳು ಎಷ್ಟೊತ್ತು ಅಳುವುದು? ಅಯ್ಯೋ ...[೨೨]

---

೧೯. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ – 'ಉದ್ಧಾರ' – ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೧೬೪ .

೨೦. ಅದೇ – ಪುಟ ೧೭೬.

೨೧. ಇಳಿದು ಬಾ ತಾಯಿ – ಬೇಂದ್ರೆ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ ಪುಟ ೨೨೫.

೨೨. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ – 'ಸಾಯೋ ಆಟ' ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟ್ಯಯೋಗ, ಸಂಪುಟ – ೯, ಪುಟ ೯೧.

ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಕೃತಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲದೇ ಸಹಜವಾದ ಒಬ್ಬ ಬಡ ಹೆಂಗಸು ಅಳುವುದು , ಅವಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೃದು ಹಾಸ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ 'ಜಾತ್ರೆ' ಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನಗರ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮಗಳೆರಡರ ಭಾಷೆಯು ಸಮ್ಮಿಳನಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಜಾತ್ರೆ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕವಾದರೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹುಚ್ಚಾಪುರದ ದೊರೆಯು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗು ಬಂದಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರೆ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೋ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಊರಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಬಹಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ . ಉದಾ :–

ದೊರೆ – ನಮ್ಮ ಮನೆಯೇನು ? ಅರಮನೆಯೋ? ಯಮರಾಜನ ಸುಂಕದ ಕಟ್ಟೆಯೋ ? ಸತ್ತವರಿಗೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಸ್ಮಶಾನದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯ ಹೇಳಿರಿ. ಒಬ್ಬ ಕೂಲಿ ಸತ್ತರೂ ಇಲ್ಲಿ ಬೊಬ್ಬೆ, ಒಂದು ಇಲಿ ಸತ್ತರೂ ಬೊಬ್ಬೆ. ಊರು ಸತ್ತರೂ, ಜಾತ್ರೆ ನಿಂತೀತೆ ? ಯಾರು ಸತ್ತದ್ದೂ ಇನ್ನು ನನಗೆ ಹೇಳಬೇಡಿರಿ. ನಾನು ಕೇಳಲಾರೆ.[೨೩]

ಹುಚ್ಚಾಪುರದ ದೊರೆಯ ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ವಿಡಂಬನೆ ಇದೆ. ದೊರೆಯ ಆಜ್ಞೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗವೂ ಕೂಡ ಸಂಸ್ಥಾನ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾರಭಾರಿ, ಕಾರಕೂನ, ಡಾಕ್ಟರು ಇವರ ಬುದ್ಧಿಯ ಶೋಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ದೊರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಿಯುತ ಭಾಷೆ ಹೇಗೆ ಅಧೀನರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಬಹುದು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಾದೆಮತುಗಳನ್ನು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು , ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ (ಸಾಯೋ ಆಟ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ)

೧. ಮಾಡಿದವನ ಪಾಪ ಆಡಿದವನ ಬಾಯಲ್ಲಿ

೨. ಕಂಡದ್ದನ್ನಾಡಿದರೆ ಕೆಂಡದಂತಹ ಸಿಟ್ಟು

೩. ಆಡದೇ ಮಾಡುವವನು ರೂಢಿಯೊಳಗುತ್ತಮನು.

ಉದ್ಧಾರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ–

೧. ಅತ್ತಿಗೊಂದು ಕಾಲ, ಸೊಸಿಗೊಂದು ಕಾಲ.

೨. ಮುಳ್ಳ ತೆಗೆಯೋಕೆ ಮುಳ್ಳೇ ಬೇಕು.

ಗೋಲ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ–

೧. ಇತ್ತು ಏರಿ ಕ್ವಾಣಾ ಕೇರಿ .

ಹೀಗೆ ಗಾದೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.[೨೪]

---

೨೩. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ – 'ಜಾತ್ರೆ' – ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟ್ಯಯೋಗ ಸಂಪುಟ ೬, ಪುಟ ೩೦೫.

೨೪. ಲಲಿತಾಬಾಯಿ ಎಚ್. – ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ – ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಎಂ.ಫಿಲ್ ಪದವಿ ಪ್ರಬಂಧ. ಪುಟ ೫೮.

'ಹೊಸ ಸಂಸಾರ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಇನ್ನೊಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ. ಕುಟುಂಬ, ಸಮಾಜ, ದೇಶ–ಭಾಷೆ–ಜಾತಿ–ಲಿಂಗ ಈ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಮಂದಿ ಮನಿ, ಮಂದಿ ಮದಿವಿ, ಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳು ಈ ಮೂರೂ ಕೂಡಿ ಹೊಸ ಸಂಸಾರವಾಗಿದೆ. ಮಂದಿ = ಜನರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೆಸರನ್ನು ಕರೆಯುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಮಂದಾರಮಾಲಾ – ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕರೆಯುವಾಗ 'ಮಂದಿ' ಆಗುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರು ಶಬ್ದಗಳ ಶ್ಲೇಷೆಯನ್ನು ಶೋಭನಾ – ಮೊದಲನೇ ರಾತ್ರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳ ಜೊತೆ ಆಡಿದವರು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಸಮಾಜದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗದ ವಿವಿಧ ಸ್ತರದ ಜನರನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಫಕೀರ ಬಹುಶಃ ಮುಸಲ್ಮಾನ, ಫಕೀರಿ – ಕೆಳವರ್ಗದ ಕೆಲಸದವಳು , ವಿಧವೆ, ಅನಾಥ ಡಾಕ್ಟರು, ಚೆನ್ನ ಚೆನ್ನಿ , ಅನಾಥರು ಹೀಗೆ ಇವರೆಲ್ಲರದೂ ಭಾಷಾ–ಶೈಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಶಿಷ್ಟ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಶೈಲಿಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಉದಾ –

ಗಿರಿಧರ – ಏನ ನಮ್ಮ ದುರ್ದೈವ ನೋಡ್ರಿ. ಇವತ್ತ ಸಂಜೀಮುಂದ ನಮ್ಮ ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥ ಸಂಘದ ಮಹತ್ವದ ಮೀಟಿಂಗ ಅದ. ನಾನ S ಪ್ರೆಸಿಡೆಂಟ. ತಪ್ಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬರೂದಿಲ್ಲಾ; ಆದರೂ ಗಡಿಬಿಡಿ ಮಾಡಿ ಬರೋ ಪ್ರಯತ್ನಾ ಮಾಡ್ತೇನಿ.[೨೫]

ಇದು ವ್ಯಾಪಾರಿ ಗಿರಿಧರನ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಾದರೆ ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಕೆಲಸದ ಫಕೀರಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಫಕೀರಿ – ನನಗಾರೆ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಗೇತಿ ಈ ಕುಂಟತನ ? ನಿಮ್ಮೂರ ಇರಕಳ ಎತ್ತು ನಾ ಅತ್ತತ್ತ ಸರದ್ಹಾಂಗ ಎತ್ತೆತ್ತೂ ಮೈಮ್ಯಾಗ ಬಂದು, ಸಂವಾ ಹೋಗೋ ಹೆಂಗಸಿನ ಕಾಲು ಮುರುದಿಟ್ಟಿತು ದುರಗವ್ವೆತ್ಲಿ.[೨೬]

ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯ – ಅತ್ತತ್ತ, ಸರದ್ಹಾಂಗ , ಮೈಮ್ಯಾಗ, ಸಂವಾ – ಸುಮ್ಮನ S ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು , ದುರಗವ್ವೆತ್ಲಿ – ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಂಗಸರು ಬೈಯ್ಯುವ ಬೈಗಳು ... ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ 'ಹೊಸ ಸಂಸಾರ ' ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು – '' ಇಲ್ಲೊಂದು ನಿಜ ಸಂಸಾರದ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ನಿತ್ಯ ಬದುಕಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯಂತೂ ಆಡುಮಾತಿನ ಎಲ್ಲ ತಿಣುಕು–ಮಿಣುಕುಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಕುಣಿಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದೆ.'' – ಜೀವನ ಹಣ್ಣಾದರೆ ಅದು ನಾಟಕ ಆಗುತ್ತದೆ '' ಎಂಬ ಮಾತು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಾಯಿಗಳಿಂದ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ . ಇದು ಈ ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟೂ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಂತಹ ಒಂದು ಉಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. '' [೨೭] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಯ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಇಟ್ಟು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದು , ತಾವು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಿ

---

೨೬. ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ – 'ಹೊಸ ಸಂಸಾರ '– ಪುಟ ೪೦.
೨೭. ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ – ಮಾವಿನ ಮರದಲ್ಲಿ ಬಾಳೆಹಣ್ಣು' – ಪುಟ ೧೭೦.

ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಹಾಗೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ–ನಿಮ್ಮ ನಡುವೆ ಇರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ನಾವು–ನೀವುಗಳು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

ಸಂಸ :–

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು – ಸಂಸ ಅವರು. ಸ್ವಾಮಿ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್ 'ಸಂಸ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯನಾಮದಿಂದ ೨೩ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಆರು ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಈಗ ಲಭ್ಯ ಇವೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ಸಂಸರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ ರಚನೆ, ಭಾಷೆ ಮುಂತಾದ ಗುಣಗಳಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಇವರ ಭಾಷೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬಹುತೇಕ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುವಂತಹದು. ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಳೆಯ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ತಮ್ಮದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಾಲದ ಬಣ್ಣದ ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

(ನಕ್ಕ) ಆತುರದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ! ಮಹೀಶೂರ ಸಿಂಹಾಸನಾಧೀಶ್ವರರಿಗಲ್ಲದೆ ಸಲ್ಲದುದು ಬಿರುದು – ಅಂತು–ಇಂತು–ಎಂಬರ–ಗಂಡ, ಬಿರುದಂತೆಂಬರಗಂಡ , ಎಂಬ ಎರಡಿಲ್ಲದ ಬಿರುದು ! ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗೂ ಆತನ ಸಮಾನತೆಗೇರಲಾರ್ಪಸ್ವದೇಶಪ್ರೇಮದ ವೀರಧರ್ಮದ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪರಮಪ್ರಜೆಗೂ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಮಹೀಶೂರ ಪುರದವರು – ಬಿರುದು – ಎಂತು – ಎಂದು – ಮೂದಲಿಸುವವರ ಗಂಡ , ಮಹೀಶೂರ ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ , ಎಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ.[೨೮]

ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದಗಳು ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಒಂದು ಆವರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹಲವು ಕಾಲದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಡಕ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕಿ–ಬಾಳಿದಂತಹವು. ಇಂತಹ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ಹಳೆಯ ಕಾಲ ಬಂಧವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ, ಹೆಣೆದಿರುವ ಸಂಸರ ಈ ಗದ್ಯಶೈಲಿಯ ವಿಗಡವೆನಿಸಿದ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಆಟಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹೊರಮೈ ಎನಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾದ ನಿಷ್ಠುರ ಶೈಲಿ ಎಂದು ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೨೯] ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಭಾಷಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಮೆರೆಯಿಸುವಂತಹದು. 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದ ಮೊದಲ ಸಂಭಾಷಣೆ ಉದಾಹರಣೆ –

---

೨೮. ಸಂಸ – 'ಬಿರುದೆಂತೆಂಬರ ಗಂಡ' ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು – ಸಂ. ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು, – ಪುಟ ೭೮.

೨೯. ಡಾ..ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ.– ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೧೯೦.

[illegible]

ಒಬ್ಬಕರಣಿಕ – (ದೈನ್ಯದಿಂದ) ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾರಾಜರವರೇ ಸತ್ವಃ ಬಿಜಯ ಮಾಡಿಸಿ ...

ವಿಕ್ರಮರಾಯ – (ನಿಷ್ಠುರ ಸ್ವರದಿಂದ) ಸಾಕು ಮುಚ್ಚು ಗುಲಾಮ ! ಮಹಾರಾಜನಂತೆ ! ಇತರರೊಬ್ಬರನ್ನು ಒಲ್ಲದೆ, ನಿಮ್ಮಿಬ್ಬರನ್ನೇ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸದ ಆಂತರ್ಯದ ಕರಣಿಕರನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡವೇಕೆ ? ಆಯ್ದು ವರುಷಗಳಿಂದ ತಿಂಗಳೊಂದಕ್ಕೆ ಎರಡೆರಡು ಸಾವಿರ ವರಹಗಳಂತೆ ನಿಮಗೆ ತೆತ್ತು, ತೆತ್ತು, ಹಾಳಾಗುತ್ತಿರುವೆ. ವೇತಕ್ಕೋಸ್ಕರವಾಗಿ ? ಕೃತಜ್ಞತೆ ! ಸ್ವಾಮಿಭಕ್ತಿ ! ...(ಮೊಳಕಯ್ಗಳ ಮೇಲೆದ್ದು) ತೊಲಗಿ ! ನಡೆಯಿರಿ ! ಇಂದಿನಿಂದ ಕರಣಿಕತನವನ್ನು ಕಾಳಸರ್ಪಗಳಿಗೆ ವಹಿಸಿ ನಿರಾತಂಕದಿಂದಿರುವೆವು. ಅವಕ್ಕೆ ಎರದ ಹಾಲೂ ವಿಷವಾಗುವುದಾದರೂ ಕೊಟ್ಟ ನಿಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಅವು ನಿಮ್ಮಂತೆ ಬಯಸುವವರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೆ, ಪ್ರಾಣ ಪಣದಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಿರುವವು. [೩೦]

ಹಳಗನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಿಶ್ರಿತ ಈ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಬೆಳಗಿಸುವಂತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಧಿಕಾರಯುತ ಆಡಳಿತ ಭಾಷೆ, ಅಧೀನ ಕಾಲಸಗಾರರನ್ನು ತೆಗಳುವ ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಸಂಸರ ಈ ಪ್ರೌಢ ಶೈಲಿ ವಿಗಡವಿಕ್ರಮರಾಯ, ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ – ದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೂ ಸಂಸರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ದ್ವೀಪದಂತೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ – ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು.[೩೧] ಸಂಸರು ನಿರೂಪಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜ–ಮಹಾರಾಜರ ಹಾಗೂ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರ ಭಾಷೆ ಅವರ ಅಂತಸ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ, ಕಾವಲುಗಾರರು, ಹಳ್ಳಿಯವರು ಮುಂತಾದವರ ಭಾಷೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಆಡುಮಾತಿನದಾಗಿದೆ. ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪೌರರು ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಮೂರನೆಯವನು –(ಜನಾಸ್ತಿಕದಲ್ಲಿ) ಇಲ್ಲ ಮಾವ ; ಅವನ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡು. ಹೆದರಿದವರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಆ ಗಾಂಭೀರ್ಯವೂ , ಆ ತೇಜಸ್ಸು ಇರುವುದೆ ?

ಯುವಕ ಪೌರ – (ಸನ್ತೋಷದಿಂದ) ಅಯ್ಯಾ ನರಸಿಪುರದ ಮಿತ್ರನೆ ! ನಿನ್ನ ಆ ಮಹಾಪರಾಧಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವಾಗಿ ನಿನ್ನೆರಡೂ ಕೆನ್ನೆಗಳಿಗೂ ನೀನೇ ಬೆಚ್ಚಗೆ ಹೊಡೆದುಕೋ ...[೩೨]

ಪೌರರು – ಅಯ್ಯೋ ಅವನು ನೆಗೆದುಬೀಳ !
ಆ ಚಣ್ಡಾಲನು ಸತ್ತು ಹಾಳಾಗಲಿ !
ಅವನು ಉರಿದು ಬಿದ್ದು ಹೋಗಲಿ !
ಅಯ್ಯೋ ಅವನು ನಾಶವಾಗ ![೩೩]

---

೩೦. ಡಾ..ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ. –'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮ ಚರಿತ' ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಪುಟ ೫೩೯,

೩೧. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ – ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ – ಪುಟ ೧೯೦.

೩೨. 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ' ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೫೮೩.

೩೩. ಅದೇ – ಪುಟ ೫೮೪.

[illegible]

ಹೀಗೆ ಪೌರರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಶೈಲಿಯ ಆಡುಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇ ನಿಂದನೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದುದ್ದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಮ್ಮ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಪ್ರವೇಶ ೬ರಲ್ಲಿ ಮೊನೆಗಾರನನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಹೇಳುವ ಸ್ವಗತ–'ಎಂತಹ ಮೆಯ್ಕಟ್ಟು! ದ್ವಾಪರದ ಭೀಮಸೇನನ .. ಆ .... ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಶುರುವಾಗಿ – ನೀನೇನೆನಿಸಿರುವ ಪರಬ್ರಹ್ಮನೇ ಈ ನಾನೂ ಅಹುದೆಂಬ ಉಳ್ಳರಿತದ ಸಾರ–ಸಾರ್ಥಕತೆಗೆ ಮಾಯಾ ಮುಕ್ತಿಯಾಗಿ ; ನೀನಾಗಿರುವ ಸಚ್ಚಿದಾನನ್ದವಾಗಿ – ಎಂಬಲ್ಲಿ ತನಕ – ಆರು ಪುಟದ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಸ್ವಗತವಾಗಿದೆ. ಅದೂ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ 'ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆ' ಯಂತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''[೩೪]

ಮುಂದೆ ಇದೇ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಮ್ಮನ ಸ್ವಗತ ಮುಗಿದಾಗ ...

(ಹೊರಗೆ) – (ಬಾಗಿಲನ್ನು ತಟ್ಟಿದ ಶಬ್ದ) ...

ರಣಧೀರ – (ಅದನ್ನೋದಿಕೊಂಡು , ಆತನ ಒಡ್ಡುಂಗಯ್ಯಿರಿಸಿ) ಹುಂ ...[೩೫] ಎಂಬಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕೇವಲ ಸುಮಾರು ೧೭ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಿದ್ದು, ಅತ್ತ ಮೊಗವಾಗುವನು ಹೋಗಿ, ಸುಖಾಸನಸ್ಥಿತನಾಗುವನು .. ಎಂಬಂತಹ ಅಭಿನಯ ಸಂಕೇತಗಳೇ ಇರುವುದೊಂದು ವಿಶೇಷತೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸರು ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯೂ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ಕವಿಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ರೀತಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಸರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಾಗ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ನೀಡಿದವರು ಸಂಸರು – ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಡಾ. ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು[೩೬] ಸ'ಂಸ'ರ' ನಾಟಕಗಳದ್ದು ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದ ವ್ಯಂಗ್ಯ , ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೂ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೂ ನಡುವಿನದು ಭೂಮಿ–ಆಕಾಶಗಳ ಅಂತರ. ಸಂಸರದು ಅಪೂರ್ಣ ಆದರೆ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆ. ಅವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಓದಲಿಕ್ಕೂ ಬಾರದಷ್ಟು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಅಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಿರುವುದು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ನಡೆ ಕೂಡಾ ಕಾಡು ಲಾಂಟಾನದಂತೆ ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆದ ಪೊದೆಗಳು ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಪ್ರಸನ್ನ.[೩೭] ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ ಕುರಿತು ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಡೋಣೂರ ಅವರು ''ಸಂಸರ ಭಾಷೆ ಬಹಳ ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಲ್ಲ. ನವೋದಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಸಂಸರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.[೩೮] ಹಾಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಸರದು ಎತ್ತಿದ ಕೈ. ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

---

೩೪. ಸಂಸ – ಮಂತ್ರ ಶಕ್ತಿ – ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೪೫೧ ರಿಂದ ೪೫೭.
೩೫. ಮಂತ್ರ ಶಕ್ತಿ – ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು – ಸಂ. ಡಾ.ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು – ಪುಟ ೪೫೧ ರಿಂದ ೪೫೭.
೩೬. ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೧೮೧ .
೩೭. ಪ್ರಸನ್ನ – ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ – ಪುಟ ೧೨೬ .
೩೮. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಡೋಣೂರ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ – ಪುಟ ೬.

[illegible]

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್ :–

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಅವರು ಮುಖ್ಯರಾದವರು. ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿಯೇ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದವರು. ಇವರು ಯಯಾತಿ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ಎಂಬ ಮೂರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನೂ, ತುಘಲಕ್, ತಲೆದಂಡ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪ ಕಂಡ ಕನಸು ಎಂಬ ಮೂರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಹಯವದನ, ನಾಗಮಂಡಲ – ಎಂಬ ಎರಡು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ, ಬಿಂಬ, ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಮ್ ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಕಾರ ಮಹೇಶ ಯಲಕುಂಚವಾರ ಅವರ ವಾಸಾಂಸಿ ಜೀರ್ಣಾನಿ, ಧರ್ಮಪುತ್ರ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ – ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳುವಂತೆ – ''ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಾನು ಹೇಳಿದ್ದೇ ಖರೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾ ಇರುತ್ತೆ. ಈ ತರಹದ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಗೂ ಮಾತಾಡ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರನ ನಡುವಿನ ವಾಗ್ವಾದವೂ ಹೌದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇದು ನನಗೆ ಆಗ್ತಾ ಇಲ್ಲ ಅಂತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಮಾಡ್ತಾನೆ. ''[೩೯] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

'ಯಯಾತಿ' ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ದೇವಯಾನಿ–ಯಯಾತಿಯರ ಮದುವೆಯ ನಂತರದ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಯಯಾತಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಗನಾದ ಪುರುವೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಸುಖ–ದುಃಖಗಳ, ವೃತ್ತಿ–ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಿನಿಂದ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತ ದಡ ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತಿಮಾನಿಷ್ಠ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕತೆಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಆಳವಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ದೇವಯಾನಿಯ ಮಂಗಳಸೂತ್ರದ ಮಣಿಗಳು , ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಕೂಗು, ವಿಷದ ಕರಂಡಿಕೆ, ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಹೊತ್ತಿಸಿ ಆರಿಸುವ ದೀಪಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಂಭಾಷಣೆ ನೋಡಬಹುದು. ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಎದ್ದು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ದೀಪಗಳನ್ನು ಆರಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಚಿತ್ರಲೇಖೆ – ಇದೇಕೆ ಸರ್ಣಾ

ಸ್ವರ್ಣಲತೆ – ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ರಾತ್ರಿ ದೀಪವಿರಬಾರದು ದೇವೀ.

ಚಿತ್ರಲೇಖೆ – ಎಲ್ಲ ನಂದಿಸಬೇಡ ಸ್ವರ್ಣಾ , ನಮ್ಮ ಆನಂದದ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು ಒಂದೆರಡು ಇರಲಿ . ಅವರ ತೇಜವನ್ನು ಮನಸೋಕ್ತ ನನಗೆ ನೋಡಬೇಕೆನಿಸಿದೆ.

(ಹೊರಗೆ ಪುರು ರಾಜನ ಹೆಸರಿನ ಜಯಘೋಷ.) ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿನ ದೀಪಗಳನ್ನು ನಂದಿಸದೆ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ.[೪೦]

---

೩೯. ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ – ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೨೦೧.

೪೦. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ – ಯಯಾತಿ – ಪುಟ ೭೫, ೭೬.

[illegible]

''ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕೊನೆಯ ವರೆಗೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತ ವರ್ತಮಾನತೆಯನ್ನು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.''[೪೧] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು.

ಕಾಮ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬರುವ ಯೌವನವನ್ನು ಸದಾ ಬಯಸುವ ಮಾನವ, ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸದಾ ದ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಂದರದ ಯಯಾತಿಯ ಕಥೆಯಾದರೆ ಸಶಕ್ತವಾದ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ದೇಹಗಳೆರಡೂ , ಸಂತೃಪ್ತ ಕಾಮವನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಬಯಸುವುದು ಸಹಜ ಗುಣ. ಇದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಹಯವದನ' ದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹಯವದನ ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಕಪಿಲನ ದೇಹದ ಸೌಂದರ್ಯ ವರ್ಣಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ದೇವದತ್ತನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ನಿಜವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಮಾತು ಬೇಕು. ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿ ಇರುವ ಮಾತು ಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಶಕ್ತಿ, ಅಂದರೆ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿ ಇರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿ ಇರುವ ಕಾವ್ಯ ಮಾತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಪಿಲ ಮರ ಹತ್ತಿ ಹೂ ಕೊಯ್ಯುವಂತೆಯೇ, ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಮಾತೂ ಕೂಡ ಉಜ್ವಲ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ದೇವದತ್ತನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಹೀಗಿದೆ.

ದೇವದತ್ತ – ಅವಳಿಲ್ಲದೆ ಯಾಕೆ ಈ ಹಸ್ತ, ಯಾಕೆ ಈ ಶಿರ ? ಅವಳ ಹೊರತು ನನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಬದಕೋದಿಲ್ಲ.
'ಶಾಕುಂತಲ' ಮೀರಿಸುವ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟೋದಿಲ್ಲ . ಆದರೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಅವಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳಲಿ ?
ಹೇಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳಲಿ ? ನನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಮೇಘದೂತ ಇಲ್ಲ; ಭ್ರಮರ ಇಲ್ಲ.[೪೨]

ಎಂದು ಹಲುಬುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಸಿಕ್ಕ ಮೇಲೂ ದೇವದತ್ತನಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಸೃಜಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಸರಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತನ ಮನದಾಳದ ಮಾತುಗಳನ್ನು , ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲ, ಮೇಘದೂತ, ದುಷ್ಯಂತ, ಭ್ರಮರ ಅಂದರೆ ದುಂಬಿ ಓಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಎಂಬ ಉಪಮೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಇನ್ನು ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ ಕಾವ್ಯದ ಅಮೃತಮತಿ, ಅಷ್ಟಾವಂಕರ ಪ್ರಸಂಗ ಇಲ್ಲಿ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಅಷ್ಟಾವಂಕ ಸಂಗೀತ ಗುಣವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ 'ನುಣ್ ದನಿ ನಿದ್ರೆಗೆ ತಕ್ಕ ಬೀಜ' ವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗದ ಅಷ್ಟಾವಂಕ ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ' ದಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಅಷ್ಟಾವಂಕ – '' ಯಾರ ಽ ನೀ ....
ಆದರ ಹೋಗೂ ಮುಕ್ಕಟ ಽ ನಿನ್ನ ಮಾ ಽ ರೀ ಅಽ ಟು ತೋರಿಸಿ ಹೋಗು. ಕಲತೀರಂತ ಬರೆ
ಬೈಗುಳಽ ನಟ ಽ ಕಲತೀರೇನು ? –

೪೧. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – ಯಯಾತಿ – ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ.
೪೨. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ – ಹಯವದನ –. ಪುಟ ೨೩.

ಹೀಗೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾವಂಕ ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. – ''ನಮ್ಮ ಉದ್ಯಾನವನದ ರಾಜಂಹಸ ಕೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗದೇ ರೆಕ್ಕೆ ಬಡಿದು ಚಡಪಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು.''[೪೩]– ಎಂಬಂಥ ಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ರಾಜ, ರಾಣಿ ರಾಜಮಾತಾ ಆಡುತ್ತಾರೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಭಾಷೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟೂ ಕೊಡದೇ ನಾಟಕದ ಸತ್ವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ''ಎಲ್ಲಿ ಅದಾನು ಆ ಭೋಸಡಿ ಮಗಾ'' ಎಂದು ಗರ್ಜಿಸುತ್ತಲೇ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಬಿಜ್ಜಳ ರಾಜ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣರ ನಡುವಿನ ತಾಕಲಾಟ, ಸಾಮಾಜಿಕ ತುಮುಲ, ಜಾತಿ–ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ 'ತಲೆದಂಡ' ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶರ ಭಾಷೆ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸೊಗಡನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸತ್ವದಿಂದ ವಿಶ್ವದಿಂದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಎನ್ನುವ ಅಂಶಗಳು ಚಿಮ್ಮಿ ಬರುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆ – ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಅಗ್ರಹಾರದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ –

ಭಾಗೀರಥಿ – ಇನ್ನೊಂದ ಸರ್ತೆ ಸೊಲ್ಪ ಹೇಳಿಕಳಿಸಬಾರದೇನS ಅಂಬಕ್ಕ ? ಪಾಪ ಮಗನ ಸಲುವಾಗಿ ಹ್ಯಾಂಗ ತಳಮಳಸ್ಲಿಕ್ಕೆ ಹತ್ಯೇದ ಜೀವ ...[೪೪]

ಎಂಬಂತಹ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಳಸಿದರೆ, ಅದೇ ಒಂದು ರಾಜ್ಯದ ರಾಜನಾದ ... ಬಿಜ್ಜಳ ... ಸಂಪೂರ್ಣ ದೇಸಿಯವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಉದಾ ಃ

ಬಿಜ್ಜಳ – ಝಾಡಿಸಿ ಒದಿಯೋ .. ಮಗನ S ನಾಯಿ ಉಚ್ಚಿ ಹೋದಾಂಗೇನು ಮಾಡತೀ ? ಒದಿ .. ಹೂಂ .. ಹಾಂಗಲ್ಲ.., ಹೀಂಗ ! ಗರಡೀಮನ್ಯಾಗ ಕಲಸೋ ಮದಲನೇ ಪಾಠ ಇದು. ಈಟೂ ತಿಳಿಯೂದಿಲ್ಲ ?[೪೫]

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಝಾಡಿಸಿ, ಕರಡೀ ಮನಿ, ಈಟೂ, ಹೇಪಲ್ಯಾ, ಒದಿಕಿ, ಕಡೀಕೆ, ಹೆಡೆಮುರಿ, ಅರಬ್ಯಾ .. ಮುಂತಾದ ಪದಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಕೆಯಾಗಿ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಆಡುಮಾತು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಡೆಯುವಷ್ಟು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಅರಸ'ನ ಮಾತು ಹೀಗೆ ಡೈಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ಆಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಆತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗಡಸುತನವೂ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವಿಕೆಯ ರೂಪವೂ ಬಂದಿದೆ. ಅರಸನೊಬ್ಬ ಹೀಗೆ ಆಡುಮಾತಿನಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಮೀಪದವನಾಗುವುದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ.[೪೬]

---

೪೩. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ,ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ – ಪುಟ ೧೭.

೪೪. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ,ತಲೆದಂಡ – ಪುಟ ೩.

೪೫. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ,ತಲೆದಂಡ – ಪುಟ ೧೭.

೪೬. ಸಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ – ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು – ವಿಮರ್ಶೆ, ಪುಟ ೧೫೬.

[illegible]

ಕಾರ್ನಾಡರು ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಕರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಜ್ಞ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ವೈದಿಕ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಶೂದ್ರರ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಿಷಾದ ಪದ್ಧತಿಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪದ್ಧತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಮುಂದೆ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳಿವೆ. ನಿಷಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅವರದೇ ಸೃಷ್ಟಿ, ಹೀಗಾಗಿ ಸರಳವಾಗಿದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿಷಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಮಾತು ನೋಡಬಹುದು.

ನಿತ್ತಿಲೆ – ಅಲ್ಲ ಕುರುಡಜ್ಜ, ಇವರದೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ನೋಡು. ದೇವರನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸಬೇಕು ಅಂದರೆ ಕಾಡಿನೊಳಗೆ ಹೊಕ್ಕು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಬರದ ಹಾಗೆ ಸುತ್ತ ಬೇಲಿ ಕಟ್ಟಿ, ಒಳಗೆ ಯಜ್ಞ ಉರಿಸಬೇಕು. ಅದೂ ವರ್ಷಾನುಗಟ್ಟಲೆ. ಅಷ್ಟಾದರೂ ಕೂಡ ದೇವರು ಮೆಚ್ಚಿದರೆ ಮೆಚ್ಚಿದ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲ..... ನಮ್ಮಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹಾಗಲ್ಲಪ್ಪ. ಇಂಥಿಂಥ ಅಮಾವಾಸ್ಯೆಗೆ ಉತ್ಸವ ಅಂತ ಮಂತ್ರವಾದಿ ಮೊದಲೇ ಸಾರಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವತ್ತೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ದೈವ ಅವನ ಮೈಮೇಲೆ ಬಂದು ನಾವು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆಲ್ಲ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತೊಡಕು–ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ನೀಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಚ್ಚುಮರೆ ಇಲ್ಲ.[೪೭]

ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಿಸಿದಾಗ ಕಾರ್ನಾಡರ ಭೂಮಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಾನುಭೂತಿಯದಿದ್ದರೂ ತಟಸ್ಥವಾಗಿದೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ತುಂಬ ಸರಳವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಜನಪದ ಕಥಾ ಹಂದರದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಅಂಥ ಜನಪದೀಯಯುವಾದ ದೊಡ್ಡ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇನೂ ಬೀರುವದಿಲ್ಲ. ರಾಣಿಯ ತಾಯಿಯ ಸಂಕೇತವಾದ ಕುರುಡವ್ವನ ಮಾತು –

ಕುರುಡವ್ವ – ಹೆದರಬೇಡ ಮಗಳೇ . ನಾನು ಕುರುಡವ್ವ. ನಿನ್ನ ಅತ್ತೆ – ನಾನು, ಒಡಹುಟ್ಟಿದವರ ಹಾಗೆ ಇದ್ದೆವು. ನಿನ್ನ ಗಂಡ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ನಾನೇ ಬಾಣಂತನ ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಅಂಜಬೇಡ. ಅಪ್ಪಣ್ಣನನಗೂ ಮಗ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ.[೪೮]

ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವಿಶೇಷತೆ ಇಲ್ಲದೇ ಸರಳವಾಗಿದೆ.

'ತುಘಲಕ್'ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಹೆಮ್ಮೆಯ ನಾಟಕ. ಮುಹಮ್ಮದ ಪಡೆದ ಅಧಿಕಾರ. ಪಿತೃ–ಭ್ರಾತೃ–ದೈವದ್ರೋಹಗಳಂತಹ ಪಾತಕಗಳ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಆ ಅಧಿಕಾರದ ಚಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ರಕ್ಷಣೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಹಮ್ಮದ ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ದೈವೀ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರು ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು, ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪೂರಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

---

೪೭. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ – ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ – ಪುಟ ೧೮,೧೯.

೪೮. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ – ನಾಗಮಂಡಲ – ಪುಟ ೦೩೭.

ಮುಹಮ್ಮದ – ನನಗೆ ಅವರ ಪ್ರೇತವನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಮೈ ನಡುಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆ ವಿಕಾರವಾಗಿತ್ತು. (ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ) ಅವರ ಪ್ರೇತವನ್ನು ನನ್ನ ಡೇರೆಗೆ ತಂದಾಗ ಅದು ಬಾಣಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಕ್ಷಣಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಮೈಗೇ ಬಾಣ ನೆಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಯಿತು ನನಗೆ. ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ಮಲಗಿಸಿದ ಪ್ರೇತ ಶೇಖರದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ನನ್ನದಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ನನ್ನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನನ್ನ ಶವ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತಿತ್ತು.[೪೯]

ಇಲ್ಲಿ ಮುಹಮ್ಮದನ ಮಾತಿಗೂ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ, ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಪರಿಚಯವಿದೆ. ಸರಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ''ವಾಚಿಕದೊಡನೆ ಆಂಗಿಕ ಆಹಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್, ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯಾಂಗಗಳ ನಡುವಿನ ಅದ್ಭುತವಾದ ಐಕ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ತುಘಲಕ್ ಪಾತ್ರವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅವನು ಸುಂದರ ಹಾಗೂ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ''[೫೦] – ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆ ಟಿಪ್ಪು ಕಂಡ ಕನಸು ನಾಟಕದ್ದೂ ಆಗಿದೆ.

ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಮ್, ಮತ್ತು ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ, ಬಿಂಬ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಗಿರೀಶರು ಭಾಷೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯೀಕರಣವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ :

ಕಂಬಾರರು ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಬಾರರು ಹನ್ನೆರಡು ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಹದಿಮೂರು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಬದುಕು ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಕಂಬಾರರು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು , ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಮೈ ತಳೆದು ನಿಂತಿವೆ. ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಆ ಜನಪದ ಸೊಗಡು ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾಗಿದೆ. ಸುಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ.

ಕಂಬಾರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನ ಸೊಗಸನ್ನು ಲಾವಣೀ, ಗೀಗೀಪದ ಮತ್ತು ಚೌಡಕಿ ಮೇಳಗಳ ಸಂಗೀತದ ಗತಿಯನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ತಂದದ್ದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅವರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಹುಲಿಯ ನೆರಳು, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಹಾಮಾಯಿ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ

---

೪೯. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ತುಘಲಕ್ – ಪುಟ ೩೫.
೫೦. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ – 'ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ – ಪುಟ ೩೮೨.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಜನಪದ ಕಥಾ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕಂಬಾರರು ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ ಎರಡನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಕಥಾ ಭಾಗವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಸೂತ್ರಧಾರ – ನೋಡಪ್ಪಾ, ಇಂದಿಗಿ ಎರಡಿಪ್ಪತ್ತ ವರ್ಷದ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಊರಿಗಿ ಯೋಳಪಟ್ಟೀ ಹುಲಿ ಬಂದು ಯೋಳೆಂಟ ದನಾ ತಿಂದು, ಬ್ಯಾಟಿ ಆಡಾಕ ಗೌಡ ಹೋದ, ಹಗಲೀ ಹೋದ ಗೌಡ ರಾತ್ರಿ ಬಂದ.[೫೧]

ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂದರೆ ಅಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗದ ಕಥಾ ಭಾಗವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುವ ಇಂತಹ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಂಬಾರರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ 'ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ' ಹಾಗೂ 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ' ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು. ಇವೆರಡೂ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳು. ಹರಕೆಯ ಕುರಿ ಬೆಂಗಳೂರಂಥ ನಗರವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕದ ಪರಿಸರ ಹಳ್ಳಿಯದು. ಇದು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ. ಜಮೀನ್ದಾರ ದೇಸಾಯಿ, ಇವನ ಕ್ರೂರ ಶೋಷಣೆ ಅಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಸಿದ್ಧನಾಯಕನ ಆದರ್ಶದ ಬಂಡಾಯ ಉದ್ದೇಶಿತ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ದೇಸಾಯಿಯ ಸಾವಿನ ನಂತರ ಉದ್ಭವವಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕ್ರಮೇಣ ಸಿದ್ಧನಾಯಕ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ದೇಸಾಯಿ ಆಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ದೇಸಾಯಿಯ ದರ್ಪ ಹಾಗೂ ಗುರುವಯ್ಯನವರ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ದೇಸಾಯಿ – ಆಗತಿತ್ತು... ನನ್ನ ಹಂತ್ಯಾಕ ಬಂದೂಕ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರ, ಆದ್ರ ಏನ ಮಾಡೋದು ! ನಾ ಸತ್ತಿನೇನೋ ಅಂತ ನೋಡಿದ್ರ ನಿನ್ನ ಹೆಣ ಬಿದ್ದಿರತೈತಿ ! ಏನ ನೋಡತೀರೋ ? ಈ ಹೆಂಗಸಿನ ಬಾಯಿ ಕಟ್ಟಿ ಹೊತಗೊಂಡ ನಡೀರಿ.[೫೨]

ದೇಸಾಯಿಯ ಅನ್ಯಾಯ, ಶೋಷಣೆ ಜನರ ಮೇಲೆ ಈ ರೀತಿ ನಡೆದರೆ ಊರು ಹಾಗೂ ಜನರ ಹಿತ ಕಾಯುವ ಗುರುವಯ್ಯನ ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ.

ಗುರುವಯ್ಯ – ಸಣ್ಣ ಮಾತಲ್ಲಪಾ ಇದು . ಇದು ಬಗೀಹರದರ ಉಳದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಬಗೀ ಹರದ್ಹಂಗ. ಯಾಕಂದರ ಜನಾನೋ ದನಾನೋ .. ಇಂಥಾ ಮಂದೀನ ಮುಂದಿಟಕೊಂಡ ಏನ ಮಾಡಾಕೂ ಆಗಾಣೆಲ್ಲೋ ..[೫೩]

---

೫೧. ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ – ಋಷ್ಯಶೃಂಗ – ಪುಟ ೨೮.

೫೨. ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ – 'ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ' – ಪುಟ ೨೫.

೫೩. ಅದೇ – ಪುಟ ೫೫.

ಇಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚ ದೇಸೀ ಭಾಷೆ ಒಡಮೂಡಿದೆ. ಕಂಬಾರರ ಕಾಡು ಕುದುರೆ ಕಾಮದ ಸುತ್ತುವರೆದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಗೌಡ್ತಿಯ ಮೂರೂ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹುಲಿಗೊಂಡ ಆಳಿದ್ದಾನೆ. ಚಂಪಿ ಅವನ ಜೊತೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಗ ಗೌಡ್ತಿ ಅದನ್ನ ನೋಡಿ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಂದೂಕು ಹಿಡಿದು ತಡೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ಗೌಡ್ತಿ – ಬದ್ಮಾಸ್ ಭಾಡ್ಯಾ , ಕೈಯಾಗೇನೈತಿ ನೋಡಿಲ್ಲಿ. ಚಂಪೀನ ಕೆಳಗಿಳಿಸಿ ನೀ ಅದೆಲ್ಲಿ ಹಾಳಾಗಿ ಹೋಗ್ತಿಯೋ ಹೋಗು. .....ಏ ಚಂಪೀ ಇಳದ ಬಾರೇ .....[೫೪]

ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೇಸೀ ಭಾಷೆ, ಬೈಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಒಡಮೂಡಿವೆ. ಕಂಬಾರರ ಇನ್ನೊಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'. ಜನಪದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಜೋಕುಮಾರನ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯಗೊಳಿಸಿ ಹೊಸ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ–ಬಾಳ್ಯಾ ಸಣ್ಣಾಟದ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಗೌಡನ ಹೆಂಡ್ತಿ ಗೌಡ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಸಣ್ಣಾ ಭೆಟ್ಟಿ ಆದಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ.

ಗೌಡ್ತಿ – ಈ ಕಂಬಳಿ ಹೆಂಗ ಬಂತು ನಿನ್ನ ಹಂತ್ಯಾಕ ?

ಬಸಣ್ಣ – ನಮ್ಮಪ್ಪನ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದ್ಹಾಂಗ ನನ್ನ ಕೊಲ್ಲಿಸಬೇಕಂತ ನಾಕ ಮಂದಿ ನಾಯಿಗಳನ್ನ ಕಳಸಿದಾ. ಅವರೆಲ್ಲಾ ಹೆದರಿಕೊಂಡ ಬಂದೂಕ, ಕಂಬಳಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರು.

ಗೌಡ್ತಿ – ಇಂಥ ಪುಂಡ ನೀ ಯಾವನೋ ... ಹೆಸರೇನ ? ಕುಲ ಏನ ? ಗೋತ್ರ ಏನ ? ಹೇಳು.

ಬಸಣ್ಣ – (ನಗುತ್ತ) ಮಾತಿನಾಗ ಹೇಳ್ಯೋ , ಹಾಡಿನಾಗ ಹೇಳಲೋ ?

ಗೌಡ್ತಿ – ಹಲ್ಲುಕಿಸೀ ಬ್ಯಾಡಾ. ಜೀವದ ಮ್ಯಾಲಿನ ಆಸೆ ಬಿಟ್ಟ ಹೇಳ ... ನನ್ನ ಕಾಲಿಗಿ.

ಬಸಣ್ಣ – ಕಾಲಗೆಜ್ಜಿ ಝುಣಾ ಝುಣಾ ಎದಿಮ್ಯಾಗ ಚೆಲ್ಲಿ
ಕೇಳತೀ ನಮ್ಮ ಹೆಸರಾ ,
ನಮ್ಮ ಹೆಸರಾ ...
ನಮ್ಮ ಹೆಸರ ಬರಕೊಳ್ಳ ನಿನ್ನ ಎದಿಯೊಳಗ ... ||''[೫೫]

ಮೊದಲು ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಪರಸ್ಪರ ಅನುರಕ್ತಿ ಇರುವ ಗಂಡು–ಹೆಣ್ಣುಗಳ ನಡುವಿನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಭಾಷಣೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರದ ವಸ್ತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಸತ್ವಯುತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಹೆಣೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಿತರು. ಜನಪದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಡಿನ ರೂಪದ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಂಬಾರರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

---

೫೪. ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ – 'ನೆಲಸಂಪಿಗೆ' ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಕಲನ , ಪುಟ – ೩೬೪.
೫೫. ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ – 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' – ಪುಟ ೯೦೮ .

ಕಂಬಾರರು ಸ್ವಗತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ 'ದಲ್ಲಿ 'ಗಜನಿಂಬೆ'ಯ ಸ್ವಗತ ಹೀಗಿದೆ –

''ಆಹಾ ಮೊನ್ನೆಯಷ್ಟೇ ಆ ತರುಣನು ನನ್ನ ಮಾನಸವನ್ನು ದ್ದು ಮರುಳು ಮಡಿ ಹೋದಾಗಿನಿಂದ ನನ್ನ ಹೃದಯವು ವಿರಹದ ಉರಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಯುತ್ತಿರುವುದು .... ''[೫೬]

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿಯ ಬಳಕೆಯೂ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ 'ನಾಯಿಕತೆ ' ನಾಟಕವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಗೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. [೫೭]

ಈ ರೀತಿ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಷೆ , ಶೈಲಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂವಾದ, ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಗತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಆಡುಮಾತಿನ ಸೊಗಸನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಚಂ.ಪಾ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು : ಭಾಷೆ

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಅವರು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಂಪಾ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಬಹಳ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ವಸ್ತು ಭಾವ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಗುರವಾಗಿಸದೇ ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟವರು ಚಂಪಾ ಅವರು. ಅಲ್ಲದೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡವನ್ನು ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದವರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾವೇರಿ ಪ್ರದೇಶದ ಉಪಭಾಷೆಯ ಕೆಲವು ಧ್ವನಿ ರಚನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ತಲೆ – ತಲಿ , ಬಾಗಿಲು – ಬಾಗ್ಲ, ಕತ್ತಲು – ಕತ್ಲ, ತೋಟ – ತ್ವಾಟ, ಗೋಡೆ – ಗ್ವಾಡಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಚ್ಚೆಕುತ್ತಿ, ಚಟ್ ಬೆಳಗಿತ್, ಹುಳಿ ಹಿಂಡಿದರ್, ಇಂಥ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಅವರ ನಾಟಕದ ಭಾಷಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿವೆ.

ಚಂಪಾ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶಬ್ದಗಳಂತೆ ಅನುಕರಣವಾಚಕಗಳೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ ವಾಚಕಗಳು ಜೀವನಾಡಿಯಂತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಳೆ ತರಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆ. ' ಸೊಯ್ಯನೇ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿತು' , 'ಪಿರಿ ಪಿರಿ ಓಡಿ ಬಂದಿ ' , 'ಖಳಾ ಖಳಾ ಹೊಳೀತಿ' , 'ಗುಳು ಗುಳು ನುಂಗಿದ ' – ಇತ್ಯಾದಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅನುಕರಣವಾಚಕ ಶಬ್ದಗಳು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ''[೫೮]

---

೫೬. ಡಾ. ಕಂಬಾರ ಚಂದ್ರಶೇಖರ : 'ನೆಲಸಂಪಿಗೆ ' ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಕಲನ , ಪುಟ – ೫೭೩.

೫೭. ಡಾ. ಸುಖದೇವ ಎಂ.ಪಾನಬುಡೆ – ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು – ಪುಟ ೨೨೫.

೫೮. ಡಾ. ಎಸ್.ಎಸ್. ಅಂಗಡಿ – ಚಂ.ಪಾ. ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ಪುಟ ೧೧.

ಚಂಪಾ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಅವರ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲವ್ವ ಕಲ್ಲವ್ವ ಎಂಬ ಮುದುಕಿಯರು – ಗೌಡ, ಶಿವಕ್ಕ, ಮತ್ತು ಬಸ್ಯಾನ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಮಾತನಾಡುತ್ತ ಕಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆ ತುಂಬ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿದೆ. ಉಪಭಾಷೆಯ ಜೀವಂತಿಕೆ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ –

ಕಲ್ಲವ್ವ – (ಚಂಚಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಯಾಡಿಸುತ್ತ) ಲೇ ಮಲ್ಲಿ, ಒಂದ ಹೋಳು ಅಡಿಕಿ ಒಗಿ ಇಲ್ಲೆ. ನನ್ನ ಚೀಲದಾಗ ಬರೇ ಬೆಟ್ಟನs ತುಂಬ್ಯಾವು.
(ಮಲ್ಲವ್ವ ಕಿಸಕ್ಕನೆ ನಕ್ಕು, ಅಡಿಕೆ ಹೋಳು ಒಗೆಯುವಳು) ಯಾಕಲೇ ಹೊಯ್ಮಾಲಿ? ಬೋಡಬಾಯಿ ಕಿಸಕ್‌ನ ಕಿಸೀತಿಯಲ್ಲ?

ಮಲ್ಲವ್ವ – ಅಲ್ಲsಕೆ, ನಿನ್ನ ಚೀಲದಾಗ ಎಷ್ಟ ಅಡಿಕಿ ಬೆಟ್ಟ ಅದಾವು ಲೆಕ್ಕ ಇಟ್ಟಿಯೇನು?

ಕಲ್ಲವ್ವ – ಬಿಡ ರಮಣೀ .. ಹಳೇ ರಮಣೀ .. ನಿನ್ನ ಪುರಾಣ ನನಗೇನ ಅರಿದ್ದೇನ? ಚಾಷ್ಟಿ ಮಾಡಾಕ ಬಂದಾಳ ಚಾಷ್ಟಿ. ಅಡಿಕಿ ಬೆಟ್ಟದ ಲೆಕ್ಕ ನಾ ಯಾಕ ಇಡಲಲೇ? ನಮ್ಮ ಕಸಬಿನಾಗ ಅಂತಾ ಕಾತಿ–ಕಿರ್ದೀ ಇಲ್ಲ ಬಿಡು. ತಂಬಾಕ ಬೇಕೇನ?[೫೯]

ಹೀಗೆ ಚಂಪಾ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಅವು ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ. ವಾಕ್ಯಗಳ ಕರ್ತೃ ಕರ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಿಗಿರುವ ಕ್ರಮ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ, ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿ ನಿಲುಲತ್ತವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೆಚ್ಚು ನೈಜವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿದೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಾವೇರಿ ಪ್ರದೇಶದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಯವನ್ನು, ನಾದವನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾವೇರಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.[೬೦]

ಚಂಪಾ ಅವರು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಸ್ತುಗಳ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಚಂಪಾ ಮೂಲತಃ ಕವಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಅವರ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿದೆ. ಗದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ ಪದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ 'ಪಗದ್ಯ' ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಸೂಚನೆ ನೀಡಿದ್ದು ಅವರ 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತು ಆಡಬೇಕು. ಸಣ್ಣಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ಸೂಚನೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.[೬೧] ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

ಮುದುಕ – ಅಲ್ಲಾ

ಮುದುಕಿ – ಎರೀ ಮಣ್ಣಿನ ಹಳ್ಳು?

ಮುದುಕ – ಅಲ್ಲಾ

---

೫೯. ಚಂ.ಪಾ. –'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶ್ಯಾನಿ' ನಾಟಕ – ಚಂ.ಪಾ.

೬೦. ಡಾ.ಎಸ್.ಎಸ್.ಅಂಗಡಿ – ಚಂ.ಪಾ. ನಾಟಕ ಭಾಷೆ– – ಪುಟ ೧೬.

೬೧. ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ – ೨೧೮' ಚಂ.ಪಾ.

ಮುಗುಕಿ -- ಕಟಿಗು ? ಬೆಂಡು ?

ಮುದುಕ - ಅಲ್ಲಾ

ಮುದುಕಿ – ಇಬತ್ತಿ ತುಂಡು ?

ಮುದುಕ – ಅಲ್ಲಾ

ಮುದುಕಿ – ಅಂಗಾರ

ಮುದುಕ – ಅಲ್ಲ ನನ ಬಂಗಾರಾ

ಮುದುಕಿ – ಮತ್ತೇನ ನನ ಸಿಂಗಾರಾ ?

ಮುದುಕ – ನನಗ ಉಪ್ಪಿಟ್ಟು ತಿನ್ನಂಗಾಗೇತಿ.[೬೨]

ಇಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದನ್ನು ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಚಂಪಾರವರು ಅನೇಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ದೇಸೀ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. 'ಕಟ್ಟಾಣೀ ' ಪಿಟ್ಟೀ, ತದಿಕಿ, ಕಮರಾಮಾ ... ಮಕಾ ... ಬರಾಕ , ಸ್ವಾಟಿ .. ಒಡಕಲಾ ... ಮುಂತಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ, ಭಾಷೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ 'ರೊಕ್ಕ ಇಲ್ಲಾ ಪಕ್ಕ ಇಲ್ಲಾ' 'ಹ್ಯಾಟಗಾಲ ಹನಮ್ಯಾ ಒಡ್ಡರ ಭರಮ್ಯಾ ' ಮುಂತಾದ ಪದಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕ ಕುರಿತು ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ ಅವರು ''ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದರೆ ಆ ಪ್ರೀತಿ ನಮಗೇ ಮರಳಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಉಪನಿಷತ್ತು ಹೇಳಿದಂತೆ ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಾಗಿ ನಿಂತರೆ ನಮ್ಮ ಮಂತ್ರ ನಮಗೇ ತಿರುಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಕಥೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಪಾಟೀಲರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ''[೬೩]

ಹಾಗೆ ಚಂಪಾ ಅವರ 'ಅಪ್ಪ ' ಎಂಬ ನಾಟಕವು ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇವರ 'ಕೊಡೆಗಳು ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಕ್ಷ' ಮತ್ತು 'ಯ' ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರ ಕೈಯಲ್ಲೂ ಒಂದೊಂದು ಕೊಡೆ. ಒಬ್ಬ ಏರಿಸಿದ ಕೊಡೆಯನ್ನು ಇಳಿಸುವವನಲ್ಲ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮುಚ್ಚಿದ ಕೊಡೆಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚುವವನಲ್ಲ. ಕೊಡೆಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚುವುದು , ಬಿಚ್ಚಲಾರದೆ ಇರುವುದು ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಅಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ಹಾಸ್ಯರಸ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೊಡೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ತಮ್ಮನ್ನೇ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಡಾ.ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು – ''ಈ ನಾಟಕದ 'ಯ' ಮತ್ತು 'ಕ್ಷ' ರು ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದದ ಅರ್ಥರಹಿತತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತಿದ್ದು, ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಬೇಸರ ಅವರಿಗೇ ಸಹಿಸಲಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ 'ಏನರ ಮಾತಾಡೋಣು ' ಎಂದು ಹುಸಿ ಹುರುಪನ್ನು ಅವರು

---

೬೨. ಚಂ.ಪಾ. – 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ– ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ – ಸಂಃ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, – ಪುಟ ೨೨೭.

೬೩. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ್ – ಅಸಂಗತ – , ಪುಟ ೯೭.

[illegible]

ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮಂದಿ ಬರೇ ತುಟಿ ಪಟಾ ಪಟಾ ಬಡೀತಾರ ಹೊರ್‍ತು, ಮಾತಾಡೋದ ಽ ಇಲ್ಲ ...... ಅವರು ಹೇಳೂದೊಂದು, ನಾನು ಕೇಳೋದೊಂದು, ಇದ್ದದ್ದ ಒಂದ.'' ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನಿಜ ಮಾಡುವಂತೆ ಅವರ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಅವರ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವ ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಉಲ್ಲಾಸಗೊಳಿಸುವಂತಹದು. ತರ್ಕಬದ್ಧ ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಕ್ಕಾವಿಕ್ಕಿಗೊಳಿಸುವ ಅವರ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತು ಮತ್ತು ನಡೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸಲು ಕಾರಣ. ಅದು ದೈನಂದಿನ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳ ಶಿಶು ಪ್ರಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಒಗಟುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅಸಂಬದ್ಧತೆ ಇರುತ್ತದೆ. 'ಕೊಡೆಗಳು' ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಾಸ ' ವನ್ನು ಪಾಟೀಲರು ರಂಜಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಭಾವಾವೇಶ, ತನ್ಮಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಾಗಿರದೇ ಅವನಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವದಾಗಿರುತ್ತದೆ.[೬೪]

ಚಂ.ಪಾ.ಅವರ 'ಗುರ್ತಿನವರು' ನಾಟಕ – ಗುರುತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ಅಥವಾ ಸಂಕೇತ ಎಂಬ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಸಾಧಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಹೆಂಡತಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಜೀವಂತಿಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. 'ಉಗುಳು ನುಂಗಿದರೆ ಉಂಡಂಗಲ್ಲ. .... ಹೂಸು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹೇತಂಗಲ್ಲ' – ಗಂಡ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾದಾಗ –

'' ಸಭ್ಯ ಗ್ರಹಸ್ಥರೇ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆಯರೇ,
ನಿಂತ ನಿದ್ದೇ ಬಡಕರೇ, ಕುಂತ ಕೂಳು ಬಡಕರೇ,
ಗೋಣು ಎತ್ತಿದ ಒಂಟೆಗಳೇ,
ಗೋಣು ಎತ್ತದ ಆಮೆಗಳೇ ... ಕೇಳಿರಿ, ಕೇಳಿರಿ ...॥

– ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅದು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ. ಚಂಪಾ ಅವರು ಆಡು ನುಡಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. [೬೫]

ಕೊಡೆಗಳು, ಅಪ್ಪಾ, ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ, ಗುರ್ತಿನವರು, ಕತ್ತಲರಾತ್ರಿ, ಜಗದಂಬೆಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕ, ಬುರುಡಿ ಬಾಬಾನ ಲಕ್ಷಾಪಹರಣ ಪವಾಡ, ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಚಂ.ಪಾ. ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ಮಾತು ಬೆಳೆಸುತ್ತವೆ. ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾತುಗಳು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೆಚ್ಚು ನೈಜವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ವಾಕ್ಯಗಳು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕವಾಗಿದ್ದು ಸರಳವಾಗಿವೆ. ಭಾಷೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಂಪಾರವರ ನಾಟಕಗಳು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ.

---

೬೪. ಡಾ. ಜೆ.ಎ.ಹಡಗಲಿ, – ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ – ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ – ಪುಟ ೧೭೮.

೬೫. ಡಾ.ಎಸ್.ಎಸ್.ಅಂಗಡಿ. – ಚಂಪಾ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ – ಪುಟ ೩೪.

ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ವಿವಿಧ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನುನೋಡಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಶಿಷ್ಟರೂಪದ ಸಂಯುಕ್ತಪದದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರದು ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಧಾರವಾಡ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆ. ಇವರದು ವಾಸ್ತವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರದು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಖ್ಯಾತ ಕವಿಗಳಾದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರದು ಹರಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಯ ಅಚ್ಚ ಧಾರವಾಡದ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೇಸಿ ಪದಗಳು, ಶ್ಲೇಷ ಪದಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಕೆಲವೆಡೆ ಅಶಿಕ್ಷಿತ, ಕೆಳವರ್ಗದ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಕೂಡ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸರು ತಮ್ಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಟ, ಹಳಗನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಿತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರದು ತಟಸ್ಥ ಭಾಷೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗಿಂತ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರು ಒತ್ತುನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನೂ ಕೂಡ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶೈಲಿಯ ಆಡುಮಾತನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಡಕಲು ಬಿಂಬ, ಮದುವೆ ಆಲ್ಬಂ ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶಿಷ್ಟ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿವೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು , ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ ಕೆಲವೊಂದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೇಳತೀನಿ ಕೇಳ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶೈಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇದೆ. ಚಂಪಾ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಶೈಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಾವೇರಿ ಭಾಗದ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅನುಕರಣವಾಚಕಗಳೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಗದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ ಪದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ 'ಪಗದ್ಯ' ಎಂಬಂತಹ ಶೈಲಿ ಚಂಪಾ ಅವರದಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ತಾನು ಬರೆಯುವ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಶೈಲಿ, ವಾತಾವರಣ, ಭಿನ್ನತೆಯ ಮೂಲಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

...

[illegible]

ಅಧ್ಯಾಯ – ಎಂಟು

ಸಮಾರೋಪ

ಅಧ್ಯಾಯ – ಎಂಟು

ಸಮಾರೋಪ

ಭಾಷೆಯು ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಗ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬದುಕನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಆಡುವ ಮಾತು, ಆ ಮಾತನ್ನಾಡುವ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕದ ಸುತ್ತಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನೋಡುವವರ, ಕೇಳುವವರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಭಾಷೆಯು ನಾಟಕದ ಬಂಧ, ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿರುವ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಮಾತು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತಾದ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದಾಗಿದೆ. ಭಾರತದ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸುಮಾರು ಮೂರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ತೀರಾ ಈಚಿನದು. ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ರಚನೆಯಾದ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದರೂ ಅದು ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷದ ನಂತರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳೆ ಶುರುವಾಯಿತು. ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ, ಉಷಾಹರಣ ಮಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ೨೦೧೧ರ ಇಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಸಾವಿರಾರು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಸುಮಾರು ನೂರ ಮುವ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿರುವ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿ,ಸಿದಂತೆ, ಲಕ್ಷಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಪರಂಪರೆ, ಪ್ರಯೋಗ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ, ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತಹ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಿದೆ.

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣದ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿ, ಆಂಗಿಕ,ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವಾಚಿಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇನ್ನಿತರ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಬಂದಂತಹವೇ ಆಗಿರುವ ಕಾರಣ ಕನ್ನಡದ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಏನಾದರೂ ಮಾಹಿತಿ ಸಿಗಬಹುದೇ ಎಂದು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭರತನನ್ನು ಮೀರಿದ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಿಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಯಾವ ಗ್ರಂಥಗಳೂ, ಮಾಹಿತಿಗಳೂ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ 'ನಾಟಕ' ಪ್ರಕಾರ ನಮಗೆ ಮೊದಲು ಲಭ್ಯವಾಗುವದು ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ನಾಟಕದಿಂದ. ಇದರ ಭಾಷೆ ಹಳೆಗನ್ನಡ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳೂ ಅಕ್ಷರ ಗದ್ಯವೃತ್ತಗಳೂ ಇವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದಂತೆ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗತೊಡಗಿತು. ಆಡುಮಾತಿನ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದವು. ಪೌರಾಣಿಕ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ, ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದವರು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೂ ಒಂದು. ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬಿಎಂ.ಶ್ರೀ, ಪು.ತಿ.ನ. ಕುವೆಂಪು, ಮುಂತಾದವರು ಆ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಮಾಸ್ತಿ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೈಲಾಸಂ, ಚಂಪಾ ಲಂಕೇಶರಂಥವರು ಬರೆದರು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗ, ಚಂಪಾ ಮೊದಲಾದವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಯ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯ , ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಲಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೇವಲ ರಂಗಸೂಚನೆಯನ್ನು , ನೀರಸ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕೂಡಲೇ ನಾಟಕವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ಆ ಎಲ್ಲ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನಟರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮಾತಾಗಿಸಿ ಜೀವಂತವಾಗಿಸಿದಾಗ ಅದು ನಾಟಕವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತು ಪ್ರಮುಖವಾಗುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮಾತು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಂತೆಯೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೈಸೂರು, ಧಾರವಾಡ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ಗುಲಬರ್ಗಾಗಳ ಶೈಲಿಯ ಮಾತುಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಆಡುಮಾತುಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತಿಕೆ ನೀಡುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಸತ್ವಶಾಲಿ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಒಂದಿದೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಸಮಯವರಿತು ಆಡುಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಹಿಂದೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಟಿಸಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಂತೂ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಎತ್ತರದ ಮಜಲಿಗೆ ಏರಲು ಇರುವ ಏಕೈಕ ಸಾಧನ ಆಡುಮಾತಿನ ಬ ಳಕೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಉತ್ಸಾಹ ಆಡು ಮಾತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಇತ್ತು. ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಪಾತ್ರಗಳು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶದ ಆಡುಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆಗಿರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕ ರಚನಾ ತಂತ್ರದ ಭಾಗವಾಗಿ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಇಲ್ಲಿತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಂತ್ರದ ಭಾಗವಾದ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತಹ ಭಾ'ಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಲಾಗಿರುವ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟ, ವಿದೂಷಕ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೂ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಾಜದ ಕನ್ನಡಿ. ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಭಾವ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಜಾನಪದೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ; ಆ ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕೆರುರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ – ಪತಿ ವಶೀಕರಣ, ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ', ಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮುಂದೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೇ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದವರು. ನಂತರ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಗರಿಗೆದರಿತು. ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ನಾಟಕ ಬರೆಯುವವರ ಪಾತಳಿ, ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸ, ಆಡುವ ನಟರ ಶಿಕ್ಷಣ ತರಬೇತಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆ, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಆಡುಮಾತು, ಭಾಷೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದವು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಮೂಲತಃ ಪುರಾಣವೆನ್ನುವುದು ಅವಾಸ್ತವ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕವಿರಲಿ, ಅಲೌಕಿಕವಿರಲಿ, ಸತ್ಯವನ್ನು ಪುರಾಣಗಳ ಭಾಷೆ ಒಂದೇ ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ತರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಕೃತ, ಅರ್ಧಮಾಗಧಿ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡಿದರೆ ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು, ದೇಸೀ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ , ಹಳಗನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಿತ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗದೇ ಇಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಯಾವ ದೇಶದ ಪರಂಪರೆ ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಆಳವೂ ಅಪಾರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೋ ಅದು ಸಹಜವಾಗಿ ಶ್ರೀವಂತ ದೇಶವಾಗುವದು. ಇಂತಹ ಪ್ರದೇಶದ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ದಾಸರಾಟ, ಹಗಲುವೇಷ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ ಮುಂತಾದ ಜಾನಪದ ದೇಸೀ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದೆ ಹಾಗೂ ಈ ಜನಪದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕದ ಭಾಷೆ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದೆ. ಬೊಂಬೆಯಾಟವೂ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಇದೇ ಮೂಲ , ಅಲ್ಲಿನ 'ಸೂತ್ರಧಾರ ' ಎಂಬುದು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ. ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷೆಯಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ನಡೆಸುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ನಟರ ಪ್ರತಿಭೆ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಗೊಲ್ಲತಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಟರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಆಡುಮಾತಿನ ಲಯ–ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ನುಡುಗಟ್ಟುಗಳು, ಗಾದೆ ಮತುಗಳು ಧಾರಾಳವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಥೆ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಶಿಷ್ಟಶೈಲಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಆಡಿದರೂ ದೂತ, ಸೇವಕ, ಕಾವಲುಗಾರ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಜವಾರಿ ಮುಂತಾದವರು ಆಡುಮಾತನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಶೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಜನಪದ ಶೈಲಿ, ತಂತ್ರ , ಭಾಷಾ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಪಡೆದು ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಯಾಮದ , ಭಾಷಾ ವೈವಿಧ್ಯದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದೆ.

ನಟನಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ನಾಟಕ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರವೂ ಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಟರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ–ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗಲೂ ಆಯಾ ಪಾತ್ರ ಅವರ ಅಭಿನಯ, ವಾಚಿಕತೆ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ವರ್ಗ, ಕೆಳವರ್ಗ, ಹೆಣ್ಣು–ಗಂಡು, ಸುಶಿಕ್ಷಿತ–ಅಶಿಕ್ಷಿತ' ನಗರ–ಗ್ರಾಮ, ದೇಸಿ–ಮಾರ್ಗಿ, ಉಚ್ಚಪಾತ್ರ–ನೀಚಪಾತ್ರ ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಭರತ ಮುನಿಯು ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹೇಗೆ ಉದಾತ್ತ, ಅನುದಾತ್ತ, ಸ್ವರಿತ , ಕಂಪಿತ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸವಯ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕ ನಟನ ಶೈಲಿ, ಖಳನಾಯಕನ ಭಾಷಾ ವೈಖರಿ, ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯ ಭಾಷಾ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಆಂಗಿಕ ಶೈಲಿ, ರಾಜನಾದವನ ಗಂಭೀರ ಪದ್ಧತಿ , ಬ್ರಿಟಿಷ ಅಧಿಕಾರಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕನ್ನಡ, ಗೌಡನ ದರ್ಪ, ಮದದ ಅಬ್ಬರಿಕೆ, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಲಾಲಿತ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯ ಭಾಷೆ , ದೂತಿ, ಕೊರವಂಜಿಯರ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ , ಹೀಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾಷಾ ಪದ್ಧತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಆನಂತರ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದವು. ಹಾಗೆಯೇ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳು, ಜಾನಪದೀಯ

ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳು, ಗೀತನಾಟಕಗಳು, ಅಸಂಗತ, ಇತ್ಯಾದಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು, ಆಕಾಶವಾಣಿ ನಾಟಕಗಳು ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಭಾಷೆ ನಾಟಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವಂತಹದು. ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ, ಕಾಲಕ್ಕೆತಕ್ಕಂತೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಶೈಲಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು – ಹೀಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯಾಗಿ ರಂಗ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಆಗದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುವ ತಂಡ ಮತ್ತು ರೀತೀಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ , ಅಭಿನಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ, ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ , ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ, ಅವೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಮಾಡಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಪ್ರವೃತ್ತವಾದದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಡಿ,ಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಳಗನ್ನಡದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾಟಿಯ ಪ್ರಾಸ, ಛಂದಸ್ಸು, ಭಾಷೆಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಓಘ, ಸಂಯುಕ್ತ ಅಕ್ಷರದ ಉದ್ದುದ್ದ ವಾಕ್ಯಗಳು, ಅನೇಕ ಉಪಮಾನ–ಉಪಮೇಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ಇದು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ್ದೇ ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಂದು ತಕ್ಷಣ ಗುರುತಿಸುವಷ್ಟು ರೂಢಿಗತ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ್ದು. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದರೂ ಅವೂ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದವುಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಕವಿಯೂ ಹೌದು, ಅಭಿನೇತ್ರಿಯೂ ಹೌದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಗೀತೆಗಳಿಂದಲೇ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುವ ನಾಟಕ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಗೀತದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ ಮಾತು, ನೃತ್ಯ, ಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮೇಳೈಸಿ ಗೀತನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ, ಹಳೆಗನ್ನಡ ಶೈಲಿಯ, ಪ್ರಾಸ, ಛಂದಸ್ಸಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಲಯಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲಿಯದು. ಶಿಷ್ಟ ಪದಗಳ ಬಳಕೆ ಇದ್ದು, ಜನಪದ ಧಾಟಿಯದಾದರೂ ದೇಸಿ ಶಬ್ದಗಳು ಲಯವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗಿವೆ. ಅಸಂಬದ್ಧ, ಅಸಂಗತ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವ *'Absurd'* ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಅರ್ಥ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದ, ಅರ್ಥಹೀನ, ಅಸಂಬದ್ಧ ಅತಾರ್ಕಿಕವೇ ಈ ಅಸಂಗತ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಪಿದಾಗ, ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಅಸಹಜ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಅಸಂಗತ ಕಥೆ, ತರ್ಕವಿಲ್ಲದ ಹಂದರ, ಗುರಿ ಹಾಗೂ ಗತಿ ಇಲ್ಲದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು. ಈ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರ ಭರತ ಮುನಿ ಹೇಳಿರುವ ದಶರೂಪಕದ 'ವೀಥಿ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಶರೂಪಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಣ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಈಹಾಮೃಗ, ವೀಥಿ, ಪ್ರಹಸನ , ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಇವೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ, ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಡಿಮೆ ಪಾತ್ರಗಳು, ನಾಟಕ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತಲೂ ರಚನಾ ರೀತಿ, ತಂತ್ರಕೌಶಲಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕವಾಗಿದ್ದು, ಸತ್ವವಿರಬೇಕಾದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆಕಷ್ಷಕ ಮಾದರಿಯ ಆರಂಭ , ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತಾಯಗಳು ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು. ಇನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶ ಈಡೇರಿಕೆಗೆ ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆದು, ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿ, ಆಂದೋಲನಕ್ಕೆ ಸಜ್ಜು ಮಾಡುವುದು ಬೀದಿ ನಾಟಕ. ಇಲ್ಲಿ ಜನರ ಭಾಷೆ , ಜನತೆಯ ಮಧ್ಯೆ , ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಸಮೂಹ ಸ್ವರ, ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆ ಆಡುಮಾತಿನದಾಗಿದ್ದು ಕೆಚ್ಚು, ಉತ್ಸಾಹ ಹೋರಾಟದ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಬಲಂಬಿಸಿರುವುದು ರೇಡಿಯೋ ಮಾಧ್ಯಮ. ಬಾನುಲಿ ನಾಟಕ ಎಂದರೆ 'ಕುರುಡರ ರಂಗಭೂಮಿ ' ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಅಭಿನಯವೂ ಹಾವಭಾವಗಳೂ ಶಬ್ದಮುಖೇನ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರೋಚಿತಗಳೂ ಕೂಡ ವಾಚ್ಯವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಡಿಮೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಧ್ವನಿಯ ಸಮರ್ಥ ಬಳಕೆ ಕಾಕುವಿನ ಔಚಿತ್ಯ ಉದ್ಗಾರಗಳು ಹೊಳೆಯಿಸುವ ಅರ್ಥ , ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹಾಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುವಿನ ಮಧ್ಯೆ ಕ್ಯಾಮರಾ ಎಂಬ ಯತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಸಂವಹನೆ ಮಾಡುವ ಟಿ.ವಿ. , ಸಿನೇಮಾ, ಅದರ ಭಾಷೆ , ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಪೂರಕವಾಗಿರುವುದು ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಮನರಂಜನೆ, ಹಾರಾಟ, ಜಗಿದಾಟ, ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು, ದಿನನಿತ್ಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಮೈದಾನದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಭಾಷೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ನೀತಿರುವ ಆಶು ನಾಟಕಗಳು, ಅದರ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ , ತಾಲೀಮ್ ಇಲ್ಲದೇ ನೇರವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮಾತಿನ ಮಂಟಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರಕಾರ ನಟರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬಯಸುವ ಆಶುನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೇ ಭಾಷಾ ವಿಷಯಕವಾಗಿ, ಅಶರೀರವಾಣಿ, ಸ್ವಗತ, ಜನಾಂತಿಕ, ವಿಷ್ಕಂಭಕ, ಮಿಶ್ರ ವಿಷ್ಕಂಭಕ, ಅನುವಾದಿತ ಭಾಷೆ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ವಿದೂಷಕ, ನಟ–ನಟಿಯರ ಭಾಷಾ ಕ್ಷಮತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು, ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' , ಹಳೆಗನ್ನಡದ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್', 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್'ದಂತಹ ಭಾಷಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳು, ಅವುಗಳ ಭಾಷಾ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವಿಧ ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನನಾಟಕ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಭಾಗವೂ, ಪ್ರಕಾರವೂ ಆಳವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸಂಶೋಧನೆ ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಅಗಾಧತೆಯನ್ನು, ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಆದರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ಕೆಲಸ ಇದಾಗಿದೆ.

...

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

ಪರಾಮರ್ಶಿತ ಗ್ರಂಥ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳ ಅಕಾರಾದಿ

ಅನಾಮಧೇಯ – ೨೦೦೨ – ಕದಡಿದ ನೀರು – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

ಅ.ನ.ಕೃ – ೧೯೬೩–೬೪ – ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ – ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಅಮೀನಗಡ ಗಣೇಶ – ೨೦೦೪ – ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಂಗ – ಅರಿವು ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಅಮರನಾಥ ಎಚ್.ಆರ್.೧೯೮೭ – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಅನಂತನಾರಾಯಣ ಎಸ್. – ೧೯೭೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಅಂಗಡಿ ಎಸ್.ಎಸ್. – ೨೦೦೭ – ಚಂಪಾ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ, ಸಂವಹನ ಪ್ರಕಾಶನ ಮೈಸೂರು.

ಅಯ್ಯಂಗಾರ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ – ೧೯೭೯ – ಕಾಕನಕೋಟೆ – ಜೀವನ ಕಾರ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಅರಿಷಿಣಗೋಡಿ ಬಿ.ಆರ್. – ೨೦೦೬ – ಬಸ್ ಕಂಡಕ್ಟರ್ – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ –೨, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. – ೧೯೯೪ – ರಂಗಪ್ರಪಂಚ – ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು.

–'' – – ೧೯೯೯ – ರಂಗಪ್ರಯೋಗ – ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು.

–'' – – ೨೦೦೨ – ಮಾವಿನ ಮರದಲ್ಲಿ ಬಾಳೆಹಣ್ಣು – ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು.

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ – ೧೯೭೧ – ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ. (ಅನು : ಆರ್.ಎಲ್.ಅನಂತರಾಮು) ಎನ್.ಬಿ.ಟಿ.ಇಂಡಿಯಾ.

–'' – – ೧೯೯೪ – ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ – ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ.

–'' – – ೧೯೬೮ – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ – ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಆರ್ಯ – ೧೯೭೯ – ಕುರಿ ಕೊಂದ ಕುಮಾರ (ಮೂಲ–ಭಾಸ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ.

ಆಮೂರು ಜಿ.ಎಸ್. – ೨೦೦೫ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ – ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

–'' – – ೨೦೦೭ – ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ.

ಎನ್ಕೆ – ೨೦೦೧ – ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

–'' – – ೨೦೦೨ – ಮಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ – ಸಂಕಲನ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೧೯೯೬ – ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳು – ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಕಲಬುರ್ಗಿ ಎಂ.ಎಂ. – ೧೯೮೭ – ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಕ ಭಾಷೆ – ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಧಾರವಾಡ.

[illegible]

ಕಾರಂತ ಶಿವರಾಮ – ೨೦೦೫ – ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು – ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶ್ರೇಣಿ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

–'' – ೨೦೦೫ – ಜಂಬದ ಜಾನಕಿ, –'' –

–'' – –'' – ದೆವ್ವನ ಜಾಲ –'' –

–'' – –'' – ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ –'' –

–'' – –'' – ಕಿಸಾ ಗೌತಮಿ –'' –

–'' – –'' – ಮುಕ್ತದ್ವಾರ –'' –

–'' – –'' – ಬದುಕಬಹುದು –'' –

ಕಾರ್ನಾಡ ಗಿರೀಶ– ೧೯೭೧ – ಹಯವದನ – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – –೧೯೭೨ – ತುಘಲಕ್ – –'' –

–'' – –೧೯೮೧ – ಯಯಾತಿ – –'' –

–'' – –೧೯೯೦ – ತಲೆದಂಡ – –'' –

–'' – –೨೦೦೮ – ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ – –'' –

ಕಾರಂತ ಬಿ.ವಿ. – ೨೦೦೨ – ಸಾಪ್ತಾಹಿಕ ಸೌರಭ – ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ ದಿನಪತ್ರಿಕೆ.

ಕಾರಂತ ಬಿ.ವಿ. – ೨೦೦೬ – ಪಂಜರದ ಶಾಲೆ – ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ನಾಟಕಗಳು ಭಾಗ – ೨ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕಿಣಿ ಸುರೇಶ – ೧೯೮೪ – ಇತಿಹಾಸ ಚಕ್ರ (ಮೂಲಃ ದಯಾಪ್ರಕಾಶ ಸಿನ್ಹ) ಅನನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

ಕುಸನೂರ ಚಂದ್ರಕಾಂತ – ೧೯೮೬ – ರತ್ತೂ ರತ್ತೂ ರಾಯನ ಮಗಳೆ – ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕುಸನೂರ ಚಂದ್ರಕಾಂತ – ೧೯೭೨ – ನಾಲ್ಕು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು – ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.

ಕುಂಟರ್ ಮೋಹನ – ೧೯೯೭ – ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ – ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ – ೧೯೯೬ – ಆ ಮನಿ – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – –೧೯೯೮ – ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ – ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ.

–'' – –೧೯೯೦ – ಬಯಲು ಆಲಯ – –'' –

–'' – –೧೯೯೫ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ – –'' –

–'' – –೧೯೭೭ – ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು – ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – –೧೯೮೬ – ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ – (ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕುವೆಂಪು – ೨೦೦೭ – ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ – ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ ನಾಟಕ – ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕುವೆಂಪು – ೨೦೦೪ – ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ (ಸಂ.ಕೆ.ಸಿ.ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ) ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಕೈಲಾಸಂ – ೧೯೮೭ – ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ – ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು – ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು.

ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು – ೧೯೮೨ – ಸಂಗೀತ ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯಾ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು – ರಕ್ತರಾತ್ರಿ – ಪಿ.ಸಿ.ಶಾಬಾದಿಮಠ , ಗದಗ.

ಕಂಬಾರ ಚಂದ್ರಶೇಖರ – ೨೦೦೬ – ಮಹಾಮಾಯಿ, ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಪೂರ್ಣಾಂಕ ಭಾಗ–೧.

–'' – – ೧೯೮೨ – ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು.

–'' – – ೧೯೯೧ – ಹರಕೆಯ ಕುರಿ – ಐ.ಬಿ.ಎಚ್.ಪ್ರಕಾಶನ.

–'' – – ೧೯೮೩ – ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ – ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು.

ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಜಿ. – ೧೯೭೪ – ಮಾತು – ಉಪನ್ಯಾಸ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ – ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ.ಎ.ಆರ್. – ೧೯೮೮ – ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ – ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

ಕ್ಷೀರಸಾಗರ – ೨೦೦೬ ಋಷಿ ಮೋಹಿನಿ – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಏಕಾಂಕ – ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಗರುಡ ಪ್ರಕಾಶ – ೨೦೦೮ – ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು – ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು – ೨೦೦೬ – ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಭಾಗ–೨, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ.

ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು – ವಿಷಮ ವಿವಾಹ – ಶಾಬಾದಿಮಠ ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಗದಗ.

ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ – ೧೯೮೦ – ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು – ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ – ೧೯೮೯ – ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ – ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು.

ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ – ೨೦೦೦ – ರಂಗನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ, ಸಾರ್ಥಕತೆ – ಸಿ.ವಿ.ಜಿ.ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ – ೨೦೦೮ – ಧುತ್ತರಗಿಯವರ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳು – ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಗೋಕಾಕ ವಿ.ಕೃ. – ೧೯೮೭ – ಯುಗಾಂತರ – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ.

ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಎಂ. – ೧೯೯೮ – ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ – ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಚದುರಂಗ – ೧೯೯೫ – ಇಲಿಬೋನು – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಚಂದರ್ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ – ೨೦೦೦ – ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು – ಸಪ್ನಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಚನ್ನಿ ರಾಜೇಂದ್ರ – ೧೯೯೨ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ – ಸಂ. ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ – ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.

ಚಂ.ಪಾ. – ೧೯೮೧ – ಕತ್ತಲ ರಾತ್ರಿ – ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ , ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೧೯೮೧ – ಅಪ್ಪ – –'' –

–'' – – ೧೯೮೧ – ಕುಂಟ ಕುಂಟ ಕುರವತ್ತಿ – –'' –

–'' – – ೧೯೮೧ – ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶ್ಯಾನಿ – –'' –

ಜಡಭರತ – ೨೦೦೬ – ಸತ್ತವರ ನೆರಳು – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಭಾಗ –೧, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

–'' – – ೧೯೫೮ – ಮೂಕ ಬಲಿ – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ.

ಜಡಭರತ – ೧೯೭೬ – ಆ ಊರು ಈ ಊರು – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

ಜಾಡರ ಸೋಮಶೇಖರ – ೧೯೮೮ – ಮೈಲಾರ ಮಹಾದೇವಪ್ಪ – ಮೀಟು ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

ತಿಮ್ಮಪ್ಪ ಬಿ.ಕೆ. – ೧೯೮೦ – (ಮೂಲ – ರಾಘವನ್ ಪಿಳ್ಳೈ ಕೆ.) ಮಲೆಯಾಳಿ ಏಕಾಂಕಗಳು – ಎನ್.ಬಿ.ಟಿ.

ದೇಸಾಯಿ ಬಿ.ಟಿ. – ೨೦೦೬ – ಗಿಡ್ಡೂ ಟೇಲರ – ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ ನಾಟಕ ಭಾಗ –೧, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ದೇಸಾಯಿ ಶಾಂತಿನಾಥ – ೧೯೭೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ, ಪ್ರಯೋಗ (ಸಂ.ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.) ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಧಾರವಾಡಕರ ರಾ.ಯ. – ೧೯೭೫ – ಹೊಸಗನ್ನಡ ಉದಯಕಾಲ – ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಧುತ್ತರಗಿ ಪಿ.ಬಿ. – ೨೦೦೬ – ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್ – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಭಾಗ–೨, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ.

ನರಸಿಂಗರಾವ್ ಮಾನ್ವಿ – ಹೊಸಗನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು . ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಸಂಚಿಕೆ.

ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ ಕೆ.ಎಲ್. – ೧೯೭೭ – ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಅನು) – ಸುವಾನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ನರೇಂದ್ರ ಶಶಿಧರ – ೧೯೯೭ – ಒಳ್ಳೇದಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಸಲಿಗಿ – ಸುಂದರ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ , ಧಾರವಾಡ.

ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ. – ೧೯೮೬ – ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ – ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ , ಬೆಂಗಳೂರು.

ನಾಯ್ಕರ್ ಬಸವರಾಜ – ೨೦೦೨ – ಅಸಂಗತ – ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.

ನಾಗಭೂಷಣ ಎ.ಆರ್. –೨೦೦೦ – ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗ – ಪ್ರಕಟಣೆ ಸಂಚಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ನಿಲೇಕಣಿ ವಿದ್ಯಾ ಆರ್ಯ – ೨೦೦೮ – ಇಲ್ಲದಿದ್ದವರು – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

ಡೋಣೂರ ಬಸವರಾಜ – ೨೦೦೭ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ನೀಲಪರ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೨೦೦೮ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು.

ಪರ್ವತವಾಣಿ – ೨೦೦೬ – ಬಹದ್ದೂರ ಗಂಡು – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಭಾಗ–೧, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ.

ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ – ೧೯೮೭ – ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ – ಅನನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ

ಪಾನಬುಡೆ ಸುಖದೇವ – ೨೦೦೯ – ಡಾ.ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು – ಸೋನಾತಾಯಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

ಪಾಷಾ ಎಂ.ಅಬ್ದುಲ್ ರೆಹಮಾನ – ೧೯೯೨ – ರೇಡಿಯೋ ಭಾಷೆ– ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ. (ಸಂ.ಡಾ.ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ) ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ.

ಪಾರ್ಶ್ವನಾಥ ಎಚ್.ಎ. – ೨೦೦೨ – ರಂಗಪ್ರಸಂಗ – ನಿತಿನ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.

ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ.ಬಿ. – ೨೦೦೬ – ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ (ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಭಾಗ–೨) ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಪೂಜಾರ ವಿ.ಜಿ. – ೧೯೯೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ (ಸಂ. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ) ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ.

ಪೋತದಾರ ಡಿ.ವಿ. – ೧೯೮೬ – ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು – ಉಪನ್ಯಾಸ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಪೋಲೀಸ ಪಾಟೀಲ ಬಸವರಾಜ – ೧೯೯೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ.

ಪ್ರಭು ಎಂ.ಎಸ್.ಕೆ. – ೨೦೦೨ – ಗುಲಾಮನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಯಾತ್ರೆ (ಅನು) ಮನಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೧೯೮೬ – ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ (ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.

ಪ್ರಸನ್ನ – ೧೯೮೫ – ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ – ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ , ಸಾಗರ.

ಪ್ರಸನ್ನ – ೨೦೦೭ – ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು – ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ – ೨೦೦೬ – ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ (ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಭಾಗ–೧) ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

–'' – – ೧೯೫೪ – ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ – ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯ , ಮೈಸೂರು.

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. – ೧೯೯೫ – ಹೊಸ ಸಂಸಾರ – ಶ್ರೀಮಾತಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೧೯೭೯ – ಜಾತ್ರೆ – ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೨೦೦೮ – ಉದ್ಧಾರ – ಬೇಂದ್ರೆ ನಾಟ್ಯಯೋಗ – ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ.

–'' – – ೨೦೦೮ – ಬೇಂದ್ರೆ ನಾಟ್ಯಯೋಗ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಬೇಂದ್ರೆ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ.

ಭಂಡಾರಿ ಆರ್.ವಿ. – ೧೯೯೭ – ಸಂಧ್ಯಾ ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆ – ಸಂಧ್ಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ವೇದಿಕೆ.

ಭಟ್ಟ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ – ೧೯೮೪ – ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು – ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೧೯೯೬ – ಊರ್ವಶಿ – ಕ್ಷಮಾ ಪ್ರಕಾಶನ , ಬೆಂಗಳೂರು.

ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ. – ೨೦೦೨ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ.

–'' – – ೧೯೮೦ – ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ರೂಪ– ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಧಾರವಾಡ.

ಮರಾಠೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ – ೧೯೯೬ – ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳು – ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ಬಸವರಾಜ – ೨೦೦೮ – ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ – ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು.

–'' – – ೧೯೮೩ – ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ – ಪ್ರ. ಶ್ರೀ.ಜ. ಕೊಟ್ಟೂರು ಸ್ವಾಮಿ ಮಠ, ಹೊಸಪೇಟೆ.

ಮಾವಿನಕುಳಿ ಜಯಪ್ರಕಾಶ – ೨೦೦೧ – ರಂಗಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಮುಗಳಿ ರಂ.ಶ್ರೀ. – ೨೦೦೬ – ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸನೆ – ಸುವರ್ಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ – ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ, ಹಿರಿಯಡಕ – ೧೯೯೬ – ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ – ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು.

ಮೂರ್ತಿ ಎ.ಎಸ್. – ೨೦೦೬ – ಅಯ್ಯಾ ನಾನು ಯಾರು ? ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಏಕಾಂಕ , ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಮೋಹನ ಜಿ.ಎನ್. – ಸಮೂಹದಿಂದ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ (ವಿಜಯಾ ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿ)

ರತ್ನ. ನ. – ೧೯೬೯ – ಎಲ್ಲಿಗೆ – ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.

ರಘುನಾಥ ಶಾಲಿನಿ – ೧೯೯೫ – ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ – ಅಧ್ಯಯನ. ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ರಾಘವೇಂದ್ರ ಜಿ.ಎಚ್. – ೧೯೭೭ – ಬಂಗಾರದ ಕೊಡ – ರಂಗಮಿತ್ರರು, ಪ್ರಕಾಶಕರು.

ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ ಬಿ.ಸಿ. – ವೈತರಣಿ. ಐದು ಗೀತನಾಟಕಗಳು, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

[illegible]

ರಾಮಚಂದ್ರಾಚಾರ ಡಿ.ಬಿ. – ೧೯೯೦– ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು , ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ.

ರಾಮನಾಥ ಎಚ್.ಕೆ. – ೧೯೯೦– ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ – ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.

ರಾವ್ ಎನ್.ಎಸ್. – ೧೯೯೫ – ಕರೀ ಕಂಠೀರವ – ಎಸ್.ಆರ್.ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ರಾಮಾನುಜಂ ಎ.ಕೆ. – ೧೯೭೮ – ನಾದಬಿಂದು – ಐದು ರೇಡಿಯೊ ನಾಟಕಗಳು – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ.

ರಂಗನಾಥ ಎಚ್.ಕೆ. – ೧೯೭೮ – ಐದು ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳು – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ.

–'' – – ೧೯೭೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ – ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ , ಮೈಸೂರು.

–'' – – ೨೦೦೦ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ರಂಜೇರೆ ಅಶೋಕ – ೧೯೯೯ – ಮೂಕ ನಾಟಕ – ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

–'' – – ೨೦೦೨ – ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಬಂಧಗಳು , ಸಿ.ವಿ.ಜಿ.ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಲಂಕೇಶ – ೧೯೯೫ – ತೆರೆಗಳು – ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

–'' – – ೨೦೦೬ – ಸಂಕ್ರಾಂತಿ – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಭಾಗ–೧, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ.

ಲಲಿತಾಬಾಯಿ ಎಚ್. – ೨೦೦೮ – ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ , ಹಂಪಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಎಂ.ಫಿಲ್.ಪ್ರಬಂಧ.

ಲೋಕೂರ ಎಚ್.ಜಿ. – ೧೯೭೬ – ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ, ಉಪನ್ಯಾಸ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಕ.ವಿ.ವಿ.ಧಾರವಾಡ.

ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ – ೧೯೬೯ – ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು, ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ.

ವಾಲೀಕಾರ ಚೆನ್ನಣ್ಣ – ೧೯೭೭ – ಟೊಂಕದ ಕೆಳಗಿನ ಜನ – ಯುಗಧ್ವನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

ವಾಸುದೇವ ಭಟ್ – ೧೯೮೩ – ತಮೋಬಲ – ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.

ವೀರಣ್ಣ ಜಿ.ಎಚ್. – ೧೯೭೦ – ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ, ಪ್ರಕಟಣೆ ಮೈಸೂರು.

ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಟಿ.ವಿ. – ೧೯೮೧ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ – ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು.

ವೆಂಕಟರಾಮಯಯ್ಯ ಸಿ.ಕೆ. – ೧೯೮೩ – ಮಂಡೋದರಿ. ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ.

ವೈಕುಂಠರಾಜು ಬಿ.ವಿ. – ೧೯೯೭– ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. – ೧೯೭೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ – ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಎಚ್.ಎಸ್. – ೨೦೦೬ – ಮಂಟೆಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ – ಸುವರ್ಣ ಕರ್ನಾಟಕ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ ಕೆ.ಸಿ. – ೨೦೦೪ – ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಶಿವಸ್ವಾಮಿ ಎಸ್.ಎನ್. – ೧೯೫೬ – ಹೃದಯಾಂತರಾಳ – ಶಾರದಾ ಪ್ರಕಟನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಶೆಟ್ಟರ್ ಶಿವಾನಂದ – ೧೯೯೬ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಕ.ವಿ.ವಿ.ಧಾರವಾಡ.

ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ ಮೈ. ಸು. – ೧೯೬೪ – ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ (ಸಂ.ಅ.ನ.ಕೃ) ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ ಎಲ್.ಎಸ್. – ೧೯೭೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ (ಸಂ. ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.) ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ ಎಲ್.ಎಸ್. –೧೯೯೦ – ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಶಂಕರ ಅಹೋಬಲ – ೧೯೬೬ – (ಮೂಲ ಃ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೋರ) ರಾಜ–ರಾಣಿ, ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು.

ಸಬರದ ಬಸವರಾಜ – ೧೯೮೭ – ಜಡಭರತರ ನಾಟಕಗಳು. ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಕ.ವಿ.ವಿ. ಧಾರವಾಡ.

ಸಮೇತನಹಳ್ಳಿ ರಾಮರಾಯರು – ರಾಸಲೀಲೆ – ೫ ಗೀತನಾಟಕಗಳು – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

ಸವದತ್ತಿಮಠ ಸಂಗಮೇಶ – ೧೯೯೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ – ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ.

ಸಾಳುಂಕೆ. ಎಚ್.ಎಸ್. – ವರ ನೋಡಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡು – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ–೧, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ.

ಸಿಂಹ ಭೂಪಾಲ – ೧೯೬೬ – ಲಾಸ್ಯರಂಜನ – ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ. – ೧೯೮೪, ಸೂಹ್ರಾಬ್ ರುಸ್ತುಂ – ನರೇಶ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಕಂಪನಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ – ೧೯೮೬ – ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ – ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.

ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ – ೨೦೦೬ – ಪಂಚಮ – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ–೧, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ.

ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ರಾಮನಾಥ ಎಚ್.ಕೆ.–೧೯೮೪ – ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ನಿನ್ನೆ–ಇಂದು–ನಾಳೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್ಟ – ೧೯೯೭ – ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿ ಸಾಂಗತ್ಯ – ನಾಟ್ಯಭೂಮಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮುಂಬೈ.

ಸುರೇಶ ಬಿ. ೧೯೮೩, ಕೋತಿಕತೆ, ಅಪ್ಪಾಲೆ ತಿಪ್ಪಾಲೆ – ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಸಂಸ – ೧೯೮೮ – ಸಂಸ ನಾಟಕಗಳು (ಸಂ. ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು) ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಸಂಗಮೇಶ ಆರ್.ಗುರವ – ೨೦೧೧ ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ – ಎಂ.ವಿ.ಅರಳಿ, ಗದಗ.

ಶ್ರೀರಂಗ – ೧೯೮೩, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ – ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ.

–'' – – ೨೦೦೩ – ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ – ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೨೦೦೬ – ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು – ಸುವರ್ಣ ನಾಟಕ ಭಾಗ–೧ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕಎತಿ ಇಲಾಖೆ.

–'' – – ೨೦೦೬ – ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ – (ಸಂ. ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ) ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

–'' – – ೧೯೭೩ – ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ – ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು.

ಹಡಗಲಿ ಜೆ.ಎ. – ೩೦೦೯ – ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ – ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ, ಚಂದ್ರನಾಥ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

ಹಳೆಮನಿ ಲಿಂಗದೇವರು – ೧೯೮೯ – ಹೈದರ್. ಸಹೃದಯಿ ಸಾಂಸ್ಕಎತಿಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಧಾರವಾಡ.

ಹಿರೇಮಠ ಎಚ್.ಎಮ್. – ೧೯೯೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ (ಸಂ) ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ.

ಹುಯಿಲಗೋಳ ಅಚ್ಯುತರಾವ್ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ – ನರಗುಂದ ಮುತ್ತಿಗೆ – ಪಿ.ಸಿ.ಶಾಬಾದಿಮಠ ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಗದಗ.

ಹೂಲಿ ಶೇಖರ – ೧೯೮೫ – ಹಾವು ಹರಿದಾಡತಾವ – ಅನನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೧೯೮೭ – ಅರಗಿನ ಬೆಟ್ಟ – ಅನನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

–'' – – ೧೯೯೭ – ಎರಡು ಲಾವಣಿ, ಎರಡು ನಾಟಕ – ಆಕೃತಿ ಕ್ರಿಯೇಟರ್ಸ್, ಅಂಬಿಕಾನಗರ.

...